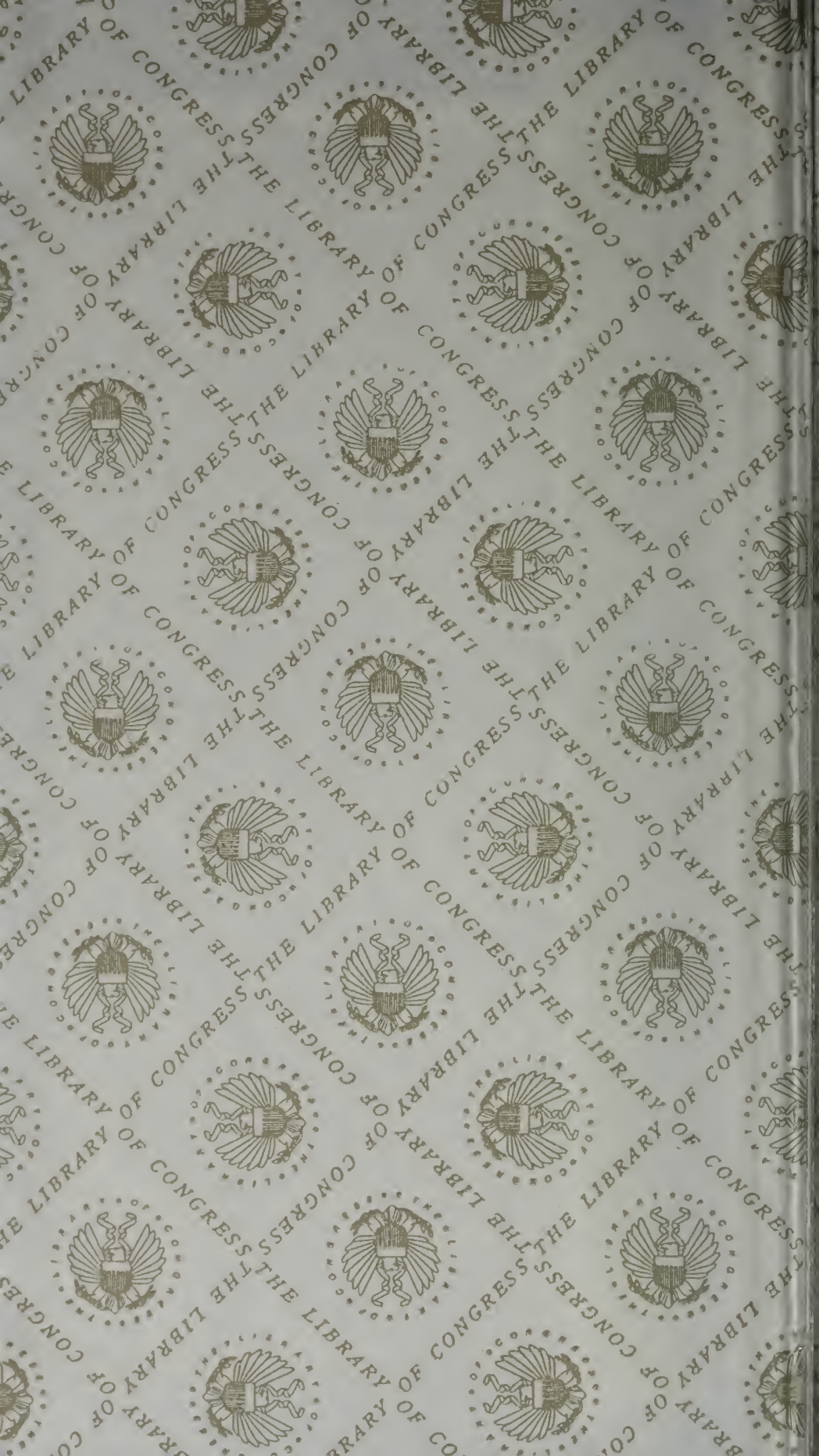

THE LIBRARY OF CONGRESS

Dr. Franz Anton Nüßlein's

Lehrbuch

der

Aesthetik,

als

Kunstwissenschaft.

Zweite, umgearbeitete und vermehrte Auflage

von

Max Furtmair,

Professor der Philosophie und Rector an dem k. b. Lyceum in Amberg.

Regensburg, 1837.

Verlag von G. Joseph Manz.

BH193
.N8
1837

50004-2
Jy 10, 36

Vorrede

zur ersten Ausgabe.

Ein Lehrbuch der Kunstwissenschaft darf nicht zu dem Gerippe eines magern Compendiums zusammenschrumpfen, indem es sonst seine Bestimmung nicht erfüllen würde, in jungen Gemüthern den Sinn und die Liebe für das Schöne zu erwecken; aber auch eben so wenig darf sich ein solches zu dem Umfange eines dickleibigen Handbuches ausbreiten. Es muß zwischen beiden die goldene Mitte halten. Ich vermißte ein solches. Nicht der Autorsucht, sondern dem Bestreben, einem Bedürfnisse meiner Zuhörer abzuhelfen, hat daher dieses Werk seine Entstehung zu verdanken.

Ich habe in diesem Lehrbuche die Ideen der neuesten philosophischen Schule über Schönheit, Kunst und ihre Formen zu Grunde gelegt, aber auch Sulzer und andere benützet. Warum ich die Ideen der neuesten Schule zu Grunde gelegt habe? Ich folgte

hierin einzig und allein meiner Ueberzeugung, und Niemand wird mich deshalb tadeln.

Doch habe ich diese Ideen mit freiem Geiste aufgefaßt, und war vorzüglich bestrebt, sie in ein klares Licht zu setzen. Klarheit, ein nothwendiges Erforderniß eines jeden Lehrbuches.

Möchte es mir dadurch auch gelingen, etwas zur Verminderung des Vorurtheiles gegen die neueste Philosophie beizutragen, als hafte das Dunkle derselben mehr auf ihren Ideen, als auf der Darstellung mancher ihrer Bearbeiter!

Dr. Fr. A. Nüßlein.

Vorrede

zur zweiten Ausgabe.

Dem Wunsche des Verlegers entsprechend unternahm ich diese neue Ausgabe der Aesthetik Nüßlein's mit dem Vorsatze, im Ganzen keine wesentliche Veränderung, und am allerwenigsten eine Veränderung in Beziehung auf die in dem Werke ausgesprochenen Grundsätze vorzunehmen, indem es ja sonst aufhören würde, Nüßlein's Aesthetik zu seyn. Da ich aber aus einer schriftlichen Aeußerung des Verstorbenen selbst wußte, daß er bereits einige Vorarbeiten für eine neue Ausgabe gemacht hatte, so wendete ich mich durch Hrn. Prof. Dr. Gengler in Bamberg an den dortigen Hrn. Domcapitularen Dr. J. G. Nüßlein mit dem Ersuchen, mir die hinterlassenen Manuscripte seines verstorbenen Bruders zum bezeichneten Gebrauche mitzutheilen, was mir derselbe auch gefälligst gewährte. In den mir auf diese Weise zugekommenen Fragmenten fand ich, daß Nüßlein für die neue Ausgabe nicht nur manche Aenderungen in Beziehung auf die Ordnung der einzelnen Theile des Ganzen gemacht, sondern auch manche §§. weggestrichen, manche ganz, manche zum Theil umgearbeitet, bei andern die Umarbeitung mehr oder weniger bestimmt angedeutet hatte. Alles dieses habe ich nun berücksichtigt und benützt, mir nur hier und dort, wo es nöthig zu seyn schien, Zusätze erlaubt, und dieselben theils als Anmerkungen (mit

d. H. bezeichnet) aufgeführt, theils auch, wo ich es für zweckmäßig hielt, als besondere §§. in den Text selbst eingeschaltet. Das Letztere geschah vorzüglich in Beziehung auf Literatur und auf Geschichte der einzelnen Künste, welche nach meiner Ueberzeugung in einem Lehrbuche nicht fehlen sollen. Dadurch wuchsen aber meine Zusätze, bei denen ich die neueste Literatur, so weit sie mir zu Gebot stand, immer berücksichtigte, in der Art an, daß sie nun ungefähr ein Dritttheil des ganzen Werkes einnehmen, weshalb ich diese neue Ausgabe auch mit Recht eine vermehrte nennen zu dürfen glaubte. Raum für diese Einschaltungen wurde, ohne das Werk zu vertheuern, theils durch ökonomischern Druck, theils durch Weglassung der in der ersten Ausgabe häufig angeführten Beispiele gewonnen, wozu ich um so mehr befugt zu seyn glaubte, da Nüßlein selbst in seinem Manuscripte nicht selten darauf hinweiset.

Damit indessen Nüßleins Verehrer das Eigenthum desselben von meinen Zusätzen genau zu sondern vermögen, so füge ich hier ein Verzeichniß der §§. bei, welche von mir herrühren, nämlich: 26. 99. 157 bis 169. 187 bis 190. 208 bis 216. 243 bis 255. 272 bis 274. 294. 319 bis 321. 327 bis 330. 356. 369 bis 372. 384 bis 396. 401. 448. 451. 452. 455. 456. 469. 485. 488. 500. 508 bis 510. 518 bis 530. Ueberdieß habe ich nachstehende §§ theils ganz umgearbeitet, theils bedeutend vermehrt: 27. 295 bis 301. 307. 312. 313. 357 bis 359. 362. 363. 368. 373. 382. 383. 453. 454. 478. 487. 515.

M. Furtmair.

Inhalts-Verzeichniß.

Einleitung.

Begriff der Aesthetik als Kunstwissenschaft . . §. 1—4.
Unterschied derselben von den verwandten Wissenschaften §. 5.
Zweck derselben . . . . . §. 6.
Nutzen derselben . . . . . §. 7.
Geschichte derselben . . . . . §. 8—26.
Literatur . . . . . §. 27.

Erster Theil.

Begriff der Kunst — Unterschied des Kunstproducts von dem Naturproducte, des mechanischen von dem schönen Kunstwerk . . . . . §. 28—39.
Begriff des Genie's und der Begeisterung . . . §. 40—48.
Zweck der Kunst . . . . . §. 49—51.
Princip der Naturnachahmung . . . . . §. 52—57.
Einfluß der Religion, so wie des Zeit- und Nationalgeistes und der Individualität des Künstlers auf den Charakter der Kunst . . . . §. 58—61.
Von der Schönheit als dem Producte der Kunst . §. 62—64.
Die Grazie . . . . . §. 65. 66.
Das Naive . . . . . §. 67—70.
Das Schalkhafte . . . . . §. 71.
Das Erhabene . . . . . §. 72—79.
Das Lächerliche . . . . . §. 80—82.

Das Komische — Parodie, Travestirung, Caricatur, Humor, Ironie . . . . . §. 83—85.
Schönheitssinn — Geschmack . . . . . §. 86—93.

Zweiter Theil.

Von den Formen der Kunst.

Eintheilung der Kunst in bildende, redende und theatralische . . . . . §. 94—96.

I.

Bildende Kunst.

Begriff und Eintheilung der bildenden Kunst . . §. 97. 98.
Literatur der bildenden Kunst . . . . . §. 99.

A. Malerkunst.

Begriff der Malerkunst . . . . . §. 100—102.
Einfluß der Religion . . . . . §. 103.
Von der Zeichnung . . . . . §. 104—108.
Von dem Colorit . . . . . §. 109—114.
Von dem Helldunkel . . . . . §. 115—119.
Ausdruck und Composition . . . . . §. 120—126.
Stufen der Malerei . . . . . §. 127—156.
Verschiedene Arten der Malerei in technischer Beziehung . . . . . §. 157.
Geschichte der Malerei . . . . . §. 158—164.
Literatur . . . . . §. 165.
Holzschneidekunst, Kupferstecherkunst und Steindruck . §. 166—169.

B. Bildhauerkunst.

Begriff der Bildhauerkunst . . . . . §. 170.
Unterschied derselben von der Malerkunst und Baukunst §. 171.
Von dem Relief . . . . . §. 172.
Object und Aufgabe der Bildhauerkunst . . . . §. 173—177.
Daraus hervorgehende Forderungen an dieselbe . . §. 178—181.
Beschränkung derselben auf die Darstellung einzelner Gestalten . . . . . §. 182—184.

Sie vermag Kolossale zu bilden . . . . . §. 185. 186.
Geschichte der Bildhauerkunst . . . . . §. 187—189.
Literatur . . . . . §. 190.

C. Baukunst.

Begriff der Baukunst — gegründeter Anspruch derselben auf den Namen einer schönen Kunst . . §. 191—193.
Der menschliche Organismus ein Vorbild der Baukunst . . . . . §. 194.
Daher die Forderung der Symmetrie und der Vollendung des Einzelnen und Ganzen nach oben und unten . . . . . §. 195—198.
Säulenordnungen . . . . . §. 199.
Verwandtschaft der Baukunst mit der Tonkunst . §. 200—204.
Die Forderung edler Einfachheit schließt Verzierungen nicht aus . . . . . §. 205. 206.
Gegensatz zwischen griechischer und christlicher Baukunst §. 207.
Geschichte der Baukunst . . . . . §. 208—215.
Literatur . . . . . §. 216.

II.

Redende Kunst.

Wesen, Form und Organ der redenden Kunst . . §. 217. 218.
Eintheilung derselben . . . . . §. 219.

A. Tonkunst.

Macht der Tonkunst auf das Gemüth . . . §. 220.
Object und Naturbestimmung der Tonkunst . . §. 221. 222.
Rhythmus — Tact, Tempo . . . . . §. 223—227.
Melodie . . . . . §. 228—232.
Harmonie . . . . . §. 233—237.
Einfluß der Religion auf den Charakter der Musik . §. 238.
Pythagoräische Musik der Weltkörper . . . §. 239—242.
Tonsetzer und Tonkünstler . . . . . §. 243.
Verschiedenheit der Musik in Hinsicht auf Darstellungsmittel und besondere Zwecke . . . . §. 244. 245.

Geschichte der Tonkunst . . . . . §. 246—254.
Literatur . . . . . §. 255.

B. Dichtkunst.

Die Dichtkunst vorzugsweise redende Kunst . . §. 256.
Die Grundlagen der poetischen Darstellung sind Rhythmus und Reim . . . . . §. 257.
Poetischer Rhythmus — Füße, Verse, Versarten . §. 258—267.
Reim — die vorzüglichsten gereimten Versarten . §. 268—272.
Assonanz und Alliteration . . . . . §. 273.
Schriften über Rhythmik und Reim . . . . §. 274.
Eintheilung der Dichtkunst . . . . . §. 275.

a) Lyrische Dichtkunst.

Begriff der lyrischen Poesie . . . . . §. 276—278.
Verwandtschaft der lyrischen Poesie und der Musik . §. 279.
Ode . . . . . §. 280—284.
Lied . . . . . §. 285.
Epigramm . . . . . §. 286. 287.
Canzone . . . . . §. 288.
Madrigal . . . . . §. 289.
Rondeau . . . . . §. 290.
Triolett . . . . . §. 291.
Sonett . . . . . §. 292.
Minnelieder . . . . . §. 293.
Geschichte der lyrischen Poesie . . . . . §. 294—302.
Der lyrischen verwandte Dichtungsarten . . . §. 303.
Hymnus . . . . . §. 304. 305.
Dithyrambus . . . . . §. 306.
Geschichte der Hymnen- und Dithyramben-Poesie . §. 307.
Elegie . . . . . §. 308—311.
Geschichte der elegischen Poesie . . . . . §. 312.
Heroide . . . . . §. 313.
Geschichte der Heroide . . . . . §. 314.
Lehrgedicht . . . . . §. 315—318.
Geschichte der didaktischen Poesie . . . . §. 319—321.
Aesopische Fabel . . . . . §. 322—326.

Geschichte derselben . . . . . §. 327—329.
Apologen, Allegorien, Paramythien und Parabeln . §. 330.

b) Epische Poesie.

Entwickelung des Begriffes des (antiken) Epos — Stoff und Form — . . . . . §. 331—355.
Geschichte desselben . . . . . §. 356—363.
Romantisches oder Ritterepos . . . . . §. 364—367.
Geschichte desselben . . . . . §. 368—372.
Komisches Epos . . . . . §. 373.
Roman . . . . . §. 374—382.
Novelle . . . . . §. 383.
Geschichte des Romans und der Novelle . . . §. 384—391.
Poetische Erzählung, Mährchen, Legende . . . §. 392—396.
Romanze und Ballade . . . . . §. 397—401.

c) Dramatische Poesie.

Begriff und Eintheilung des Drama . . . . §. 402—415.

α. Tragödie.

Entwickelung des Begriffs der Tragödie — Stoff und Form . . . . . §. 416—447.
Geschichte der Tragödie . . . . . §. 448—456.

β. Komödie.

Begriff der Komödie — Stoff und Form . . . §. 457—467.
Geschichte der Komödie . . . . . §. 468. 469.
Satyre . . . . . §. 470—476.
Geschichte derselben . . . . . §. 477—478.
Idylle . . . . . §. 479—484.
Geschichte derselben . . . . . §. 485—487.
Literatur der Poetik . . . . . §. 488.
Literatur der Geschichte der Poesie . . . . §. 489.

III.

Theatralische Kunst.

Begriff der theatralischen Kunst . . . . . §. 490.
Schauspielkunst . . . . . §. 491—499.

Literatur derselben . . . . . §. 500.
Ballet . . . . . §. 501—507.
Geschichte des Ballets . . . . . §. 509. 510.
Oper . . . . . §. 511—517.
Geschichte derselben . . . . . §. 518—522.
Literatur . . . . . §. 523.
Intermezzo . . . . . §. 524.
Vaudeville . . . . . §. 525.
Liederspiel . . . . . §. 526.
Melodrama . . . . . §. 527.
Cantate und Oratorium . . . . . §. 528—530.

Einleitung.

§. 1. Alle besondern Wissenschaften sind nur Verzweigungen eines und desselben Baumes der Erkenntniß, der Philosophie. Auch die Aesthetik steht als Zweig an diesem Stamme. Sie ist ein Theil der Ideal-Philosophie.

§. 2. Die Ideal-Philosophie ist die Wissenschaft des geistigen Lebens. Ihr gegenüber steht die Natur-Philosophie, welche das physische Leben, Naturleben, zum Gegenstande ihrer Untersuchung und Betrachtung hat.

§. 3. Die Formen aber, in welchen sich die Fülle des geistigen Lebens offenbart, sind Wissenschaft (Wissen), Sittlichkeit (Handeln) und Kunst (Bilden, Können). Dem zu Folge verzweiget sich die Ideal-Philosophie in drei besondere Wissenschaften, in die Wissenschaftslehre (Logik), in die Sittlichkeitslehre (Ethik) und in die Kunstlehre (Aesthetik). Die Aesthetik ist also die Lehre — Wissenschaft der Kunst.

§. 4. Wie das geistige Leben überhaupt, so offenbart sich auch die Kunst in verschiedenen und mannigfaltigen Formen, wodurch sie aus der Einheit in die Vielheit übergeht, eine Vielheit wird.

Die Kunst kann darum von einem doppelten Gesichtspunkte aus betrachtet werden, nach ihrer Einheit und nach ihrer Mannigfaltigkeit: aber nur die Vereinigung von beiden führt zu einer umfassenden Erkenntniß derselben. Damit nun die Aesthetik eine umfassende und geschlossene Kunstwissenschaft sey, ist es nothwendig, daß sie die Kunst sowohl in ihrem wesenhaften Seyn auffasse, als auch in ihren Formen zu erkennen strebe. Die Aesthetik ist demnach die Wissenschaft von dem Wesen und den Formen der Kunst.

§. 5. Die Kunstwissenschaft unterscheidet sich wesentlich von einer Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, so wie auch von einer Geschmackslehre. Die Theorie der schönen Künste setzt vorhandene Kunstwerke voraus und abstrahirt durch kritische Vergleichung derselben mannigfaltige, insbesondere auch technische Regeln, nach welchen Kunstwerke hervorgebracht und beurtheilt werden sollen. Allein alle vorhandenen Kunstwerke zeigen nur, was erreicht worden ist, nicht aber, was in jedem Falle erreicht werden kann und soll. Darum erhebt sich auch die Kunsttheorie als solche nie zu dem Wesen, in welchem alle jene Regeln gleichmäßig gegründet seyn müssen. So gewiß demnach die Idee der Kunst höher steht als alle Kunstwerke, so gewiß steht die Kunstwissenschaft auch höher als alle Kunsttheorien, welche in jener erst ihren wahren Grund und Haltungspunkt finden können.

Was von der Theorie der schönen Künste gilt, das gilt auch insbesondere von der Theorie der schönen Wissenschaften, welche sich noch überdies blos auf Dicht- und Redekunst beschränkt und folglich nicht das ganze Gebiet der Kunst umfaßt. Uebrigens ist der Name „schöne Wissenschaften" an und für sich unpassend, indem es wohl eine Wissenschaft vom Schönen, aber keine schöne Wissenschaft geben kann.

Was die Geschmackslehre betrifft, so betrachtet diese blos das Schöne, sey es in der Kunst oder in der Natur, in seinem Verhältnisse zu dem Empfindungsvermögen, d. h. die besondere Art des Wohlgefallens, welches mit der Anschauung des Schönen verbunden ist, ohne aber, wie die Kunstwissenschaft, das Wesen der Kunst und das Ansich der Schönheit zu untersuchen und zu entziffern; darum sie keineswegs den Forderungen einer Wissenschaft Genüge leistet; denn in einer Wissenschaft will man nicht sowohl die Art des Wohlgefallens an dem Gegenstande kennen lernen, als vielmehr, worin denn das eigentliche Wesen, das Ansich desselben bestehe.

§. 6. Die Aesthetik, als Theil der Philosophie, hat mit dieser einerlei Zweck. Die Philosophie aber hat zum Zwecke das Wissen; sie ist Wissenschaft um des Wissens willen; darum auch der Zweck der Aesthetik kein anderer seyn kann, als das Wissen. Ihr Streben ist demnach blos darauf gerichtet, die Kunst ihrem Wesen und ihren Formen nach im Lichte der Erkenntniß darzustellen, sowohl den Geist der Kunst überhaupt zu entziffern, als auch die Formen derselben oder die Eigenthümlichkeiten einer jeden einzelnen Kunst insbesondere zu entfalten.

Der Zweck der Aesthetik ist also nicht, Künstler zu bilden; denn Kunstwerke hervorzubringen kann weder gelehrt noch nach Regeln gelernt werden. Ja, die Kunstwissenschaft erklärt alle Anleitung zur Hervorbringung von Kunstwerken für ein eitles Unternehmen, indem das eigentliche Kunstwerk Frucht des Genie's seyn muß; das Genie aber ist Ausstattung der Natur und hat seine Regel in sich selbst.

§. 7. Der Wissenschaft der Kunst schließen sich jedoch besondere und ausgezeichnete Vortheile an, ohne daß aber diese unmittelbar und zunächst von ihr beabsichtigt würden. Obgleich nämlich durch die Aesthetik Künstler nicht

gebildet werden können, so wird doch durch sie der Schönheitssinn geweckt, der Geist gegen jede Verbildung gesichert und die Liebe zu den Künsten angefacht werden. Wo aber der Schönheitssinn und die Liebe zu den Künsten am meisten herrschten, da waren auch die Sitten der Völker am feinsten. — Der Triumph des Geschmackes, sagt ein bewährter Kunstlehrer, ist eine Delicatesse, eine durch Sittlichkeit geschärfte Zartheit des Gefühls, die sich über alle Urtheile, alle Handlungen und Gespräche verbreitet, und die Tugenden mit den Grazien verschwistert.

§. 8. Kunst und Schönheit waren früher, als die Kunstwissenschaft; so wie das Gute war, ehe es eine wissenschaftliche Erörterung desselben gab. Verlieren sich aber die ersten Anfänge der Kunst in das graue Alterthum, so reichen jene der Kunstwissenschaft nicht über das griechische Zeitalter hinaus.

Plato war der erste, welcher in das Gebiet der Schönheit und Kunst helle Blicke that und sich darüber mit eben so viel Erhabenheit, als Wahrheit aussprach. Er webte seine Gedanken über Kunst und Schönheit verschiedenen seiner Werke ein; insbesondere aber verbreitete er sich darüber in seinem Phaidros, Philebos, Hyppias Major und in dem Gastmal. Alles Schöne ist nach Plato Ausdruck einer Idee der Gottheit. Die höchste Schönheit ist in Gott. Die menschliche Seele lebte in ihrem frühern Daseyn in der Gesellschaft der Götter, wo sie das Schöne im hellen Lichte anschaute. Der beflügelte Gedanke des Philosophen sey darum, in Erinnerung an das frühere Daseyn, da die menschliche Seele mit den Göttern lebte, auf das Göttliche gerichtet. In dieser Richtung empfange die Seele die geheimnißvolle Weihe, kraft welcher die klare Anschauung des Urschönen wieder in das Bewußtseyn zurückkehrt, und die irdische Schönheit im Lichte jener himmlischen an-

geschaut wird. — Von der Kunst und den Künstlern sprach Plato in wahrhaft mystischen Ausdrücken. Er sah in der Kunst etwas Göttliches, in den Künstlern die Ausleger der Götter, die Verkündiger göttlicher Geheimnisse.

* Was Plato in seiner Republik gegen die Dichtkunst sprach, gilt nur in Beziehung auf seinen Vernunftstaat, ist ferner anzusehen als eine Polemik wider die Kunst seiner Zeit, und betrifft vorzüglich nur den auf Leidenschaften einstürmenden Euripides.

§. 9. Plato's vornehmster Schüler war Aristoteles, aber der geistige Antipode seines Lehrers. In Plato's Kunstansicht, wie in seiner gesammten Philosophie, glühte eine begeisternde Vernunftanschauung; in der des Aristoteles herrschte eine kalte Verstandesreflexion. Jener knüpfte die Kunst und die Schönheit an das Ueberirdische, dieser an das Irdische. Aristoteles nämlich setzte das Wesen der Kunst und der Schönheit in die Nachahmung der Natur, und die Quelle des Vergnügens an den Werken der Kunst fand er in der Beschäftigung des Geistes bei der Vergleichung der Nachahmung mit dem Urbilde. Er verbreitete sich über die Kunst in einer eigenen Schrift, ohne aber das Gebiet derselben ganz zu umfassen. Seine Poetik beschränkt sich nur auf das Epos und Drama, vorzüglich auf das letztere. Auch hierin bewies sich Aristoteles wieder als einen Verstandes-Philosophen.

Die Theorie des Epos und des Drama nämlich, welche er aufstellte, ist aus den besten Gedichten der ältern Griechen und seiner Zeitgenossen abgezogen. Was in den Gedichten der Alten und seiner Zeitverwandten gefiel, hat Aristoteles bemerkt, zergliedert, classifizirt, und daraus Regeln gebildet, aber diese in logischer Ordnung und mit der strengsten Consequenz aufgestellt, darum ihn Lessing den Euklides in der Poesie nannte.

§. 10. Noch verdienen unter den Griechen in der Geschichte der Kunstwissenschaft eine Erwähnung

Dionysios von Halikarnassos, ein Zeitgenosse des Augustus, welcher als Kritiker und Rhetor sich rühmlich über die Ansichten seines Zeitalters erhob, und Longinos. Dieser schrieb ein Werk über das Erhabene; doch stellte er darin keine allgemeine Theorie desselben auf, sondern handelte blos von dem, was die Lehrer der Beredsamkeit die hohe Schreibart nennen. Das Erhabene in dieser Beziehung ist ihm die höchste Höhe, Fülle und Stärke der Rede (ακροτης και εξοχη λογων). Longinos führte zuerst den blumenreichen und phraseologischen Styl der sentimentalen Poesie ein. Sein Leben fiel in die Epoche des sinkenden Geschmackes, in das dritte Jahrhundert nach Christus. Bedeutender ist der Neuplatoniker Plotinos, ebenfalls aus dem 3ten Jahrhundert, welcher im sechsten Buche der ersten und im achten Buche der fünften Enneade die platonische Idee des Schönen auf eine eigenthümliche Weise entwickelte.

§. 11. Die Römer haben in Kunst und Philosophie nichts Originelles hervorgebracht; sie waren und blieben Nachahmer der Griechen, schöpften aus der Fülle des griechischen Geistes und nährten sich von dem Reichthume griechischer Ideen. So huldigte auch Horaz in seiner Epistel an die Pisonen größtentheils der aristotelischen Poetik. Außerdem kommen zerstreute Bemerkungen über Kunst vor in den rhetorischen und philosophischen Schriften des Cicero, in den Institutionen des Quintilian, und über Geschichte der bildenden Kunst in der Naturgeschichte des Plinius.

§. 12. Der Zauber der aristotelischen Poetik, welchen ihr die streng logische Consequenz verlieh, wirkte auch in der spätern Zeit noch fort. Obgleich in dem Mittelalter

einige große Geister Italiens der Kunst ein ganz neues Leben einhauchten, und ihrer Lehre eine neue Richtung zu geben schienen, so ergriff doch die spätere Nachkommenschaft jene Poetik als das Evangelium der Kunstlehre. Vorzüglich waren es Engländer und Franzosen, welche ihr den Weihrauch der Verehrung streuten. Die englischen Philosophen commentirten die Poetik in dicken Quartanten; und die französischen Dichter verbesserten nach deren Richtmaaße ihre Gedichte, und verfaßten darnach neue.

§. 13. Nur mit der Herrschaft der peripatetischen Philosophie auf dem Gebiete der Wissenschaft konnte jene der aristotelischen Poetik untergehen. Aristoteles war durch Jahrhunderte das Idol der philosophischen Schulen, seine Meinung die Regel und sein Wort der Text, in dessen Erläuterung man das Wesen der Philosophie setzte. Aristoteles trat an die Stelle der Wahrheit selbst. Endlich schämte sich der menschliche Geist der Knechtschaft, deren Fesseln er durch mehrere Jahrhunderte getragen hatte, und man wagte wieder, mit eigenen Augen zu schauen und mit eigenem Geiste zu denken; die Philosophie erwachte zu ihrer vorigen Freiheit und Selbstständigkeit wieder. Und dieses gab den Kunstlehrern das Zeichen, auch das Joch abzuschütteln, welches ihnen Aristoteles aufgelegt hatte.

Die mannigfaltigsten Systeme wechselten indeß auf dem Gebiete der Philosophie mit einander ab, Realismus und Idealismus, Intellectualismus und Empirismus, Kriticismus und Identitätsphilosophie ꝛc. Die Kunstwissenschaft mußte nothwendig an diesen Verhandlungen der Philosophie Antheil nehmen, indem sie als Glied in dem Ganzen der Philosophie begriffen ist. Die Geschichte bestättiget es auch, und lehret, daß die Kunstwissenschaft, einige große Ausnahmen abgerechnet, immer das Gepräge von dem herrschenden Systeme der Philosophie an sich trug.

§. 14. Von den Prinzipien des dogmatischen Intellectualismus suchte zuerst der deutsche Philosoph Baumgarten eine Anwendung zu machen zur Begründung eines Systems der Wissenschaft des Schönen, die auch er zuerst Aesthetik nannte. Vorzüglich war es Wolfs Ansicht von der sinnlichen Erkenntniß, welche er bei der Construction des Begriffes des Schönen zum Grunde legte. — Das Schöne ist, nach Baumgarten, nichts anderes, als das Vollkommene, in sofern es sinnlich erkannt wird. Doch die Vollkommenheit ist nicht durch das Auge des Leibes, sinnlich, sondern nur durch das Auge des Geistes, durch den Verstand, erkennbar. Der Sinn erkennt nicht die Verhältnisse der Dinge, nicht ihre Harmonie, noch bezieht er dieselben auf ihren Begriff, sondern nur der Verstand; die Vollkommenheit der Dinge ist darum weder deutlich noch verworren durch den Sinn erkennbar, sie ist der Sphäre der Sinnesanschauung durchaus entrücket.

§. 15. Neben dem Systeme des dogmatischen Intellectualismus bildete sich nun, besonders in England und Frankreich, auch der Empirismus in der Philosophie aus. Auch die Kunstlehrer schlugen den Weg der Erfahrung ein und suchten auf ihm das Heil ihrer Wissenschaft. Wie wenig aber ihren Anstrengungen ein glücklicher Erfolg entsprechen konnte, ist schon aus der Methode ersichtlich, deren sich die Empiriker zur Begründung einer Wissenschaft bedienen. Sie beobachten einzelne Fälle, einzelne Erscheinungen, bauen darauf Urtheile, erheben sie zu Gesetzen, aber zu Gesetzen, denen es an Allgemeinheit und Nothwendigkeit gebricht, und darum an Brauchbarkeit zu Fundamenten einer Wissenschaft.

Und was noch auf die Kunstwissenschaft am verderblichsten einwirkte, war, daß man den Blick von dem Objecte hinweg und blos in das Subject kehrte, um in ihm dem Grunde des ästhetischen Wohlgefallens, des Schönen, nach-

zuspüren. Man fragte, man beobachtete, man durchspähte beide, Körper und Seele, um von ihnen Aufschluß über den Grund des ästhetischen Vergnügens, Aufklärung über das Schöne zu erlangen, und erklärte das Schöne bald auf empirisch-psychologische, bald auf empirisch-physiologische Weise.

§. 16. Auf empirisch-psychologische Weise suchten vorzüglich Home und Locke das Schöne zu erklären. — Nach ihnen liegt der Grund des ästhetischen Wohlgefallens, der Grund, warum wir einen Gegenstand als schön beurtheilen, in der Ideen-Association, in den Nebenvorstellungen, welche durch die Betrachtung des Gegenstandes in unserer Seele erwecket werden.

Doch auf diese Weise fällt die Allgemeinheit und Nothwendigkeit der Geschmacksurtheile hinweg: man kann nicht mehr sagen, dieser Gegenstand ist schön, sondern nur, er ist für mich schön, ob er es aber auch für andre ist, bleibt ungewiß; denn es hängt immer nur von subjectiven und zufälligen Bedingungen und Ursachen ab, welche Nebenvorstellungen, vermöge der Gesetze der Ideen-Association, in der Seele erwecket werden. Darum kann es geschehen, daß der Anblick desselben Gegenstandes, vermöge der geweckten Nebenvorstellungen — in dem einen Lust, in dem andern Unlust erreget. Der Anblick eines spielenden Kindes erfüllet die Seele einer Mutter, die sich eines Kindes von gleichen Jahren erfreuet, mit Vergnügen; derselbe Anblick aber ist für eine Mutter, die ihren einzigen Liebling im Grabe beweint, eine Quelle der bittersten Thränen: und beides hat seinen Grund in den geweckten Nebenvorstellungen.

§. 17. Eine empirisch-physiologische Erklärung des Schönen und Erhabenen versuchte vorzüglich Burke. Burke erklärte das Wohlgefallen am Schönen aus Nachlassung, Losspannung, Erschlaffung der Fibern des Körpers; nur

das Weiche, das Glatte, das Zarte und Schwächliche ist ihm daher das Schöne.

Auf diese Weise würden auch vernunftlose Thiere, welche den Mechanismus des Körperbaues mit uns gemein haben, des Wohlgefallens an dem Schönen fähig seyn. Doch die Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen hat die Natur blos dem Menschen als Mitgift verliehen. Die Gefühle, welche aus einer Affection der Nerven entstehen, sind blos sinnlicher Art, und die Gegenstände, welche sie zur Folge haben, führen den Namen des Angenehmen. Aber es ist eine unendliche Kluft, welche die ästhetischen Gefühle von den sinnlichen, wie das Schöne von dem Angenehmen, trennt. Wie der poetische Geist eine Gabe des Himmels ist, so ist auch die Erkenntniß des Schönen nur durch einen Sinn möglich, welcher von aller Organenbewegung, allem Körperlichen unabhängig wirket.

Das Gefühl des Erhabenen knüpfte Burke an das Gefühl des Schauers an. Der Schauer und Schrecken ist nach ihm das Princip und der Grund des Erhabenen. Doch die grausame Niedermetzelung tausend wehrloser Gefangenen ist gewiß eine Schauer erregende, aber keine erhabene Scene. Doch höret! Es ist äußerst angenehm, andre leiden zu sehen und sich in Sicherheit zu wissen?! Die physiologischen Gründe des Erhabenen sind ihm auch die des Wohlgefallens an demselben. Der Schrecken nämlich ist ein unnatürlicher Schauer und Reiz der Nerven und eben darum bringt er nach ihm Wohlgefallen hervor. Doch bei dem nächtlichen Ausbruche einer verheerenden Feuersbrunst werden wir alle vom Schrecken ergriffen; aber wer wird in diesem unnatürlichen Schauer und Reize der Nerven ein Vergnügen, ein Wohlgefallen finden?

§. 18. So war der Zustand der Kunstwissenschaft als Winckelmann, der große deutsche Mann und der größte

Kenner der alten Kunstwerke, auf dem Schauplatze dieser Wissenschaft auftrat und mit ihm ein neuer Tag für dieselbe anzubrechen schien.

Die Griechen und Römer waren Meister in allen Künsten und haben vortreffliche Werke in jeder Art derselben geliefert. Winckelmann enthüllte die kostbaren Ueberreste der alten, besonders der plastischen Künste, entzifferte ihren hohen Sinn und ihre hohe Bedeutung, und entwölkte so den Kunsthimmel der Vorzeit, daß wir jetzt die Sterne desselben mit klarem Auge anschauen können.

Zerstreut liegen in seinen Werken, besonders in seiner Geschichte der Kunst, alle Keime einer wahren Kunstwissenschaft; aber nirgends war ein empfänglicher Boden, der diese Keime in sich aufnahm, so daß sie hätten Wurzel fassen können. Schelling sagt sehr trefflich von Winckelmann: er stand in erhabner Einsamkeit, wie ein Gebirg, durch seine ganze Zeit; kein antwortender Laut, keine Lebensregung, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reiche der Wissenschaft, der seinem Streben entgegen kam. Als seine wahren Genossen kamen, da eben wurde der Treffliche dahingerafft. Er starb zu Triest durch die Hand eines Mörders.

§. 19. Dem Empirismus in der Philosophie wie in der Kunst machte Kants Kritik ein Ende.

Es gibt verschiedene Arten des Wohlgefallens, Wohlgefallen am Angenehmen, Nützlichen, Guten und Schönen, derer Grenzen zwar in einander zu verlaufen scheinen, aber durch feste, dem Kennerauge unverkennbare Marken von einander geschieden sind. Allein man achtete oder bemerkte diese Grenzlinien nicht, und vermischte bald mehr und bald weniger das Wohlgefallen am Angenehmen, am Nützlichen, am Sittlich-Guten mit jenem am Schönen, woraus dann bei der Erklärung des Schönen eine grenzenlose Verwirrung

entstand. Kant nahm eine Sonderung des unnatürlich Vermischten vor, zeigte den Unterschied der mannigfaltigen Arten des Wohlgefallens auf, und wies einer jeden ihre eigene Grenze an. Groß sind die Verdienste, welche sich Kant dadurch auf dem Gebiete der Aesthetik sammelte; aber, leider! wußte er an die Stelle des abgewürdigten Begriffes des Schönen selbst keinen bessern zu setzen, und bewies sich so auch hier größer im Niederreißen als im Aufbauen.

§. 20. Bei der Construction des Begriffes des Schönen sah Kant von dem Objecte hinweg, und nahm Rücksicht nur auf den Gemüthszustand des anschauenden Subjectes, um aus ihm das Schöne zu erklären und zu bestimmen. Um zu unterscheiden, sagt Kant in seiner Kritik der Urtheilskraft, ob etwas schön sey oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Object der Erkenntniß, sondern durch die Einbildungskraft auf das Subject und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben.

Ob durch eine solche Theorie wohl der Trieb des menschlichen Geistes nach Erkenntniß des Wesens der Dinge befriediget wird? Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Anschauung des Schönen uns in eine Gemüthsstimmung eigener Art versetzet, aber man möchte in einer Kunstlehre eigentlich erfahren, worin die Natur eines solchen Gegenstandes bestehe, den man schön nennt, worin das Wesen der Schönheit überhaupt bestehe. Statt dessen lernen wir durch Kant das Verhältniß des Schönen zu unserm Gemüthe kennen. Es steht über allen Zweifel erhaben, daß die Anschauung des Schönen uns in eine Gemüthsstimmung eigener Art versetzet; aber dieses ist nur, wie schon Plato sagte, eine Folge der Schönheit, nicht ihr Wesen, und kann daher nicht als Maaßstab bei Beurtheilung des Schönen gebraucht werden.

§. 21. Doch das Schöne selbst, sagt Kant, ist nichts

Objectives, nicht Eigenschaft des Gegenstandes. Nicht der Gegenstand ist eigentlich schön, sondern die Gemüthsstimmung, in welche wir durch die Betrachtung des Gegenstandes versetzet werden, und nur durch Uebertragung sprechen wir das Schöne als Merkmal von dem Gegenstande aus.

Kant räumet aber ein, daß das ästhetische Wohlgefallen immer die Vorstellung eines Gegenstandes voraussetzet, ohne jedoch mit der Betrachtung eines jeden verbunden zu seyn: nur gewisse Gegenstände gefallen in der Anschauung, und das ästhetische Wohlgefallen entsteht hier mit einer Art von Nothwendigkeit. Wer wird aber nun in Abrede stellen, daß das Unterscheidende, das Charakteristische dieser in der Anschauung gefallenden Gegenstände den Grund des ästhetischen Wohlgefallens in sich enthalte, das sey, was eigentlich das Wesen der Schönheit ausmacht, und daß somit das Schöne etwas Objectives sey?

§. 22. Wenn die Urtheile über das Schöne blos auf dem Gefühle der Lust oder Unlust beruhen sollen, welches mit der Anschauung des Gegenstandes verbunden ist; so fällt die Allgemeinheit und Nothwendigkeit dieser Urtheile hinweg. Das Gefühl der Lust und Unlust nämlich ist empirischer Natur und hängt von subjectiven Beschaffenheiten und Bedingungen ab: diese aber sind bei verschiedenen Menschen verschieden; es ist demnach möglich, daß ein anderer über denselben Gegenstand das entgegengesetzte Urtheil von dem fällt, welches ich fälle, und er hat für sein Urtheil eben so viel Grund, als ich für das meine, nämlich seine Subjectivität.

§. 23. Um dem subjectiven Urtheile über das Schöne den Schein der Allgemeingültigkeit zu leihen, sagt Kant: das Wohlgefallen an dem Schönen ist ohne alles Interesse, nicht einmal nothwendig mit dem Wunsche verbunden, daß der schöne Gegenstand wirklich sey: die uninteressirte Unbefan-

genheit ist ein Grund, der mich berechtigt, mein Wohlgefallen an dem Gegenstande allen andern zuzumuthen.

Wäre aber dieser Mangel an Interesse wohl je erweislich? vorzüglich da, wo es auf Entscheidung durch Gefühle ankommt, so viele geheime Neigungen in dem Hintergrunde der Seele schlummern, die auf unser Wohlgefallen und auf unser Urtheil, auch ohne Bewußtseyn der Seele, Einfluß haben? Und wenn dieser Mangel auch zuverläßig erweislich wäre, wer würde ihn als zureichenden Grund einer wirklichen Zumuthung anerkennen? Unbefangenheit ist allerdings eine Forderung, die wir an denjenigen machen, der über die Schönheit eines Gegenstandes ein allgemeingültiges Urtheil fällen will, aber nur eine von den vielen. Niemand wird durch Berufung auf dieselbe die Allgemeingültigkeit seines Urtheils vor der Welt rechtfertigen. Wir verlangen Gründe, die aus der Natur des Gegenstandes selbst hergenommen sind. — In dem Reiche der Wahrheit gilt keine uninteressirte Unbefangenheit als Probestein für die Allgemeingültigkeit der Erkenntniß, und man sieht nicht ein, warum sie es gerade in dem Reiche der Schönheit seyn soll: oder sind vielleicht beide einander so entgegengesetzt, daß dasjenige, was auf dem Gebiete der einen ohne Sinn und Bedeutung ist, hohen Sinn und hohe Bedeutung auf dem Gebiete der andern hat?

§. 24. Kant mochte indessen wohl selbst eingesehen haben, daß bei der Construction des Begriffes des Schönen aus dem Gemüthe herausgegangen, und auch auf die Natur des Gegenstandes Rücksicht genommen werden müsse; wenigstens nahm er in einer fernern Erklärung, die er von dem Schönen gab, etwas von der Beschaffenheit des Objects in dieselbe auf. Schönheit, sagt Kant, ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird. Höret!

Die Form eines Gegenstandes ist nur in sofern zweckmäßig, als sie mit dem Begriffe von dem, wozu sie dienen soll, zusammenstimmt. Um demnach eine Form als zweckmäßig zu beurtheilen, muß ich sie mit ihrem Zwecke zusammenhalten, und dem zu Folge beide, Zweck und Form, mir vorstellen. Entweder beziehe ich die Form einer Sache, die ich mir vorstelle, nicht auf ihren Zweck, und dann kann ich sie nicht als zweckmäßig beurtheilen, oder ich beurtheile sie als zweckmäßig, und dann muß ich sie mit ihrem Zwecke vergleichen, und daher beide mir vorstellen.

* Doch dadurch sey keineswegs den Verdiensten dieses wahrhaft großen Mannes zu nahe getreten. Kant bleibet eine der merkwürdigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Philosophie. Die Tiefe seiner Gedanken, die Originalität seiner Ansichten und die Consequenz ihrer Durchführung wird den Ruhm seines Namens ewig sichern. Ja, zu dem Baume der Wissenschaft, wie er gegenwärtig dastehet, legte Kant den Saamen, und gab den ersten Impuls zu seiner Entwickelung. — An Kant entzündete Fichte das Licht, welches in Schelling zu der herrlichsten Sonne sich ausbreitete.

§. 25. Schelling richtete seine Adlerblicke unmittelbar und zunächst auf das Wesen der Kunst, um die Geheimnisse derselben zu entziffern, voraussetzend, daß die eigentliche Wurzel des Schönen die Kunst sey, und daß darum mit der Enthüllung ihres Wesens alle Schönheits- und Kunstlehre beginnen müsse.

Die Kunst aber ist Schelling nichts von dem, was der gemeinere Sinn Kunst nennt. Gleich dem begeisterten Plato sieht er in ihr etwas Heiliges, eine Verkünderin göttlicher Geheimnisse, die Enthüllerin der Ideen, die ungeborne Schönheit, deren unentweihter Strahl nur reine Seelen inwohnend erleuchtet, und deren Gestalt dem sinnlichen Auge eben so verborgen und unzugänglich ist, als die der gleichen

Wahrheit. Die Kunst ist ihm nicht eine technische Fertigkeit oder eine Geschicklichkeit, die durch Uebung erworben, oder durch Unterricht angebildet werden kann, sondern göttlichen Ursprunges, eine nothwendige, aus dem Absoluten unmittelbar ausfließende Erscheinung. Daher ist ein wahres Kunstproduct weder zu begreifen als Werk eines freiwilligen Thuns, noch als Product einer blind wirkenden Ursache. Kein Kunstwerk ist durch Begriffe zu ergründen, aber auch eben so wenig als eine bloße Wirkung der bewußtlos producirenden Natur zu betrachten: in jedem ist etwas Absolutes, das nur aus einem nothwendigen und gebundenen Handeln des Künstlers erkläret werden kann, jedes aber ist zugleich beleuchtet von den Strahlen des Bewußtseyns, welches beweiset, daß der Künstler auch mit Bewußtseyn gearbeitet habe. Die Kunst ist darum die vollkommenste Erscheinung des Absoluten, in der sich Freiheit und Nothwendigkeit, bewußte und bewußtlose Thätigkeit einander freundschaftlich die Hände bieten und sich zur absoluten Identität vereinigen. — Und diese Ansicht ist nicht neu. Schon längstens, sagt Schelling, ist eingesehen worden, daß in der Kunst nicht alles mit dem Bewußtseyn ausgerichtet wird, daß mit der bewußten Thätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß, und daß die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt. Werke, denen das Siegel bewußtloser Thätigkeit fehlet, beweisen einen Mangel an selbstständigem, von dem Hervorbringenden unabhängigem, Leben, und dadurch einen Mangel aller Schönheit.

Es ist eine lebendige Erkenntniß, eine werkthätige, bewußtlose Wissenschaft, durch welche die Natur das Vorzügliche wirket; und diese muß auch, nach Schelling, in der Kunst das Band zwischen Begriff und Form seyn: nur da, wo diese bewußtlose Wissenschaft wirket, verleihet die Kunst

ihrem Werke mit der höchsten Klarheit des Verstandes zugleich jene unergründliche Realität, durch die es ein selbstständiges Leben und Daseyn verräth und einem Naturwerke ähnlich erscheint. Darum soll nach ihm der Künstler dem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden, Naturgeiste nacheifern, und nur, in sofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen.

§. 26. Mit Schellings philosophischen Untersuchungen im Gebiete der Kunstphilosophie trafen, nicht ohne Erfolg, zusammen die Bestrebungen der Brüder Aug. Wilh. und Friedr. v. Schlegel, welche mit kritischem Talente, mit großer Freimüthigkeit und einer nicht selten an Paradoxie streifenden Kühnheit, auf eine sehr geistreiche Weise die bisherigen Ansichten bekämpften, einen neuen Maaßstab für die Beurtheilung in mehrern Kunst-Sphären geltend zu machen suchten, manches wenig Bekannte oder auch Verkannte hervorhoben und die Aufmerksamkeit auf dasselbe hinlenkten; wobei es indessen auch nicht an Uebertreibungen und schiefen Beurtheilungen mangelte, und der sittliche Ernst hier und dort bei Seite gesetzt wurde. Mit ihnen in Verbindung arbeiteten mehrere geistvolle Männer, als: Ludw. Tieck, Novalis (v. Hardenberg), Falk, Ad. Müller u. s. f.

*) Daß der Vf. dieses Lehrbuches im J. 1819. der Leistungen der Hegel'schen Schule nicht erwähnte, wird wohl nicht befremden. Indessen genüge es, hier zu bemerken, daß nach Weiße (Syst. d. Aesthetik. I. S. 122.) das unläugbare Verdienst dieser Schule darin bestehen soll, für alle Schönheit eine absolute, ideale Grundlage nachgewiesen zu haben, indem sie die speculative Wahrheit als diejenige Sphäre bezeichnete, in welcher der Inhalt der Schönheit zu suchen sey. Uebrigens anerkennt Hegel selbst in Schelling den Urheber, wenn auch nicht den Vollender, der echten Kunstphilosophie, da er

sich in seinen Vorlesungen über Aesthetik (Bd. I. S. 82.) auf folgende Weise ausspricht: „Mit Schelling erstieg die Wissenschaft ihren absoluten Standpunkt, und wenn die Kunst bereits ihre eigenthümliche Natur und Würde in Beziehung auf die höchsten Interessen des Menschen zu behaupten angefangen hatte, so ward jetzt nun auch der Begriff und die wissenschaftliche Stelle der Kunst gefunden, und sie, wenn auch nach einer Seite hin noch in schiefer Weise, dennoch in ihrer hohen und wahrhaften Bestimmung aufgenommen."

Anm. d. Herausg.

§. 27. Ich schließe die Einleitung in die Kunstwissenschaft mit der Aufzählung der vorzüglichsten Werke, welche über die Kunst erschienen sind.

An der Spitze derselben stehen die Werke der Deutschen und zwar:

a) Aus der Leibnitz-Wolf'schen Schule:

Al. Gottl. Baumgarten, Aesthetica. Francof. ad Viadr. 1750 et 1758. 2 Part.

G. Fr. Meier, Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften. Halle. 1748 — 50. 3 Thle. Baumgartens Schüler.

J. G. Sulzer, allgemeine Theorie der schönen Künste in alphabetischer Ordnung. Leipz. 1771 — 74. 2 Bde. Mit literärischen Zusätzen von Blankenburg. 2te Aufl. 1792. 4 Bde. Nachträge dazu von Manso, Eberhard, Jakobs, u. a. 1792 — 1808. 8 Bde. — Vortreffliche Bemerkungen und Ansichten in Beziehung auf die bildenden Künste. Nach Sulzer, Baumgartens berühmtestem Nachfolger, ist die Bestimmung der Kunst, die Sitten des Staats zu verbessern.

J. A. Eberhard, Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser. Halle. 1803. 4 Bde. Er beweiset sich hierin als einen vielseitigen Beobachter: es werden alle Künste berührt, aber es gebricht an eigentlicher Philosophie.

C. Ph. Moritz, Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste (in der Monatsschrift der Berliner Akademie der Künste) — Ueber die bildende Nachahmung des Schönen. Braunschw. 1788. — Versuch einer Vereinigung aller

schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriffe des in sich Vollendeten (in der Berl. Monatsschr. 1785.).

Moses Mendelssohn, Briefe über die Empfindungen (philos. Schriften. Wien. 1783. 2 Thle.). Er zeigte viel Scharfsinn im Beobachten. Er untersuchte, ob die Analyse des Schönen zuläßig sey, und behauptete, sie bewirke Verminderung des ästhetischen Vergnügens.

J. J. Engels Schriften. 11r Bd. Poetik. Berlin. 1806. Ferner sind hier unter den Bearbeitern der Theorie der schönen Künste noch besonders zu nennen: Riedel, Büsching, Schütz, Schubart, Eschenburg, König, Gäng, Steinbart, Meiners, Schott, Eul. Schneider, u. A.

b) Aus der Kant'schen Schule:

Des Stifters dieser Schule, J. Kants Kritik der Urtheilskraft. Berlin. 1790. Wie in allen seinen Schriften, so ist auch hier die negative Seite seines Werkes vortrefflich. Die Entwickelung der Idee des Erhabenen gehört zu seinen gelungensten Arbeiten.

C. W. Snell, Lehrbuch der Kritik des Geschmacks. Leipz. 1795. Einer der Ersten, die sich in der Kant'schen Schule gebildet haben. — Dessen Versuch einer Aesthetik für Liebhaber. Giessen. 1803.

K. H. Heydenreich, System der Aesthetik. 1r Th. Leipz. 1796.

L. Bendavid, Versuch einer Geschmackslehre. Berlin. 1799.

C. F. v. Schmidt-Phiseldeck, Briefe ästhetischen Inhalts. Altona. 1797.

K. L. Pörschke, Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen. Königsberg. 1794. 2 Thle.

J. H. G. Heusinger, Handbuch der Aesthetik. Gotha. 1797. 2 Thle.

Fr. Delbrück, das Schöne. Berl. 1800. — Ein Gastmahl. Reden und Gespräche über die Dichtkunst. Berl. 1809.

W. T. Krug, Versuch einer systematischen Encyklopädie der schönen Künste. Leipz. 1802. Kalliope und ihre Schwestern. Leipz. 1805. — System der theoretischen Philosophie. 3r Th.; auch unter dem besondern Titel: Geschmackslehre oder Aesthetik. Königsberg. 1810.

Fr. Schiller, Briefe über die ästhetische Erziehung, nebst mehrern Abhandlungen in seinen kleinern Schriften. Schiller war auch Kantianer, machte sich aber von dem Buchstaben los. Er zeigte sehr viel Scharfsinn; aber der analytische Gang, den er einhielt, und die Beziehung der Kunst auf das Sittliche, hinderten eine weitere Vollendung.

G. A. Bürger, Lehrbuch der Aesthetik, herausg. von Karl v. Reinhard. 2 Thle. Berlin. 1825.

Antikant. J. G. Herder, Kalligone. Leipz. 1800. 3 Bde. Herder trat hier als heftiger und nicht ganz leidenschaftloser Gegner Kants auf. Wenn übrigens diese Schrift im Ganzen nicht klar genug gedacht zu seyn scheint, so ist doch das viele Gute und Brauchbare, welches in derselben enthalten ist, nicht zu verkennen; so wie auch mehrere interessante Beiträge Herders zur Aesthetik in den kritischen Wäldern, in der Adrastäa und in den drei Fragmenten über die neue deutsche Literatur sehr schätzbar sind.

c) Aus den neuern und neuesten Schulen:

J. G. Fichte's Sittenlehre. Berlin. 1796. Fichte hat sich in seiner Sittenlehre über die Kunst geäußert, und zwar da, wo er von den Pflichten des Künstlers spricht.

Fr. Schlegel, über die Grenzen des Schönen (im deutschen Merkur. 1795.). — Die Griechen und Römer. Neustrelitz. 1797. — Charakteristiken und Kritiken; herausg. von A. W. u. Fr. Schlegel. Königsb. 1801.

Falk, kleine Abhandlungen über Poesie und Kunst. Berlin. 1803.

Adam Müller, Vorlesungen über die Schönheit. Berl. 1809. — Vorlesungen über die deutsche Literatur. Dresden. 1809. — Vermischte Schriften. 2 Thle.

F. W. J. Schelling's System des transcendentalen Idealismus. Tübingen. 1800. — Ueber Wissenschaft der Kunst, in Bezug auf das akademische Studium (in seinen Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums. Tübing. 1803.). — Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur. München. 1807.

Die vorzüglichsten nach Schelling'schen Grundsätzen bearbeiteten Lehr- und Handbücher der Aesthetik sind:

H. Luden, Grundzüge ästhetischer Vorlesungen. Götting. 1808.
Fr. Ast's System der Kunstlehre. Leipzig. 1805. — Dessen Grundriß der Aesthetik. Landshut. 1807.
Bachmann, die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse. Jena. 1811.

Auch gehören hieher:

J. Görres, Aphorismen über die Kunst. Coblenz. 1804. — Wendel, von der Errichtung des Reichs der Schönheit. Nürnberg. 1805. — Andr. Erhard, Möron, philosophisch-ästhetische Phantasien in sechs Gesprächen. Passau. 1826.

Den Schelling'schen und Herder'schen Ansichten mehr oder weniger zugewandt sind:

J. P. Fr. Richter, Vorschule der Aesthetik. Hamburg. 1804. 2te Aufl. 1813. Enthält sehr viel Vortreffliches, aber ohne systematische Einheit; besonders tiefe und geistreiche Bemerkungen über Witz, Humor, Erhabenes, ꝛc.
C. W. F. Solger, Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. 2 Thle. Berlin. 1815.
Dessen Vorlesungen über Aesthetik; herausgegeb. von C. W. L. Heise. Leipz. 1829.
C. F. E. Trahndorff, Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst. 2 Thle. Berlin. 1827.
L. Schedius, Principia Philocaliae. Pesth. 1828.
Fr. Th. Vischer, über das Erhabene und Komische, ein Beitrag zur Philosophie des Schönen. Stuttgart. 1837.

Hegel und seine Schule:

G. W. Fr. Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik. Herausg. von Dr. H. G. Hotho. 1r Bd. (Werke 10r) Berlin. 1835.
C. H. Weiße, System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee des Schönen. Leipz. 2 Bde. 1830. Bekennt zwar seine Ueberzeugung von der Vortrefflichkeit der Hegel'schen Methode, ohne aber an die Untrüglichkeit ihres Erfinders zu glauben,

und ohne sich dem Wahne hinzugeben, als ob schon in dieser Methode als solcher die Fülle alles Inhalts, d. i. aller Wahrheit enthalten sey.

d) Eigentlich aus keiner Schule:

J. Winckelmann, Werke in 7 Bden. Herausg. v. Fernow, Meyer und Schulze. Dresden. 1808 — 1817.

A. R. Mengs, von der Schönheit, im 2ten Bd. seiner hinterlassenen Schriften. Deutsch von Prange. 3 Bde. Halle. 1786.

C. v. Dalberg, Grundsätze der Aesthetik. Erfurt. 1791.

Derselbe, von dem Einflusse der Wissenschaften und Künste in Beziehung auf öffentliche Ruhe. Erfurt. 1793.

Derselbe, Perikles, über den Einfluß der schönen Künste auf das öffentliche Glück. Erfurt. 1806.

H. Zschokke, Ideen zur psychologischen Aesthetik. Berlin und Frankf. a. d. O. 1793.

Gg. Dreves, Resultate der philosophirenden Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit und des Erhabenen. Leipzig. 1793.

Fr. Bouterwek, Aesthetik. Leipz. 1806. Die 2te Aufl. Göttingen. 1815. hat mit der ersten nicht viel mehr als den Titel gemein. Im Ganzen tritt er als Gegner der neuern ästhetischen Ansichten auf.

Derselbe, Ideen zur Metaphysik des Schönen. Leipz. 1807.

Al. Schreiber, Lehrbuch der Aesthetik. Heidelberg. 1809. Umfaßt alle schönen Künste; vorzüglich ausgeführt ist aber die Theorie der Malerei. Er zeichnet sich durch einen Reichthum treffender Ansichten und Bemerkungen aus, nur blieb der Begriff des Schönen fast ohne alle Erklärung.

C. H. L. Pölitz, Aesthetik für gebildete Leser. 2 Thle. Leipzig. 1807. Besonders durch die beigefügte vollständige Literatur verdienstlich.

G. Phil. Chr. Kaiser, Ideen zu einem System der allgemeinen, reinen und angewandten Kalliästhetik. Nürnberg. 1813.

G. Frhr. v. Seckendorf, Kritik der Kunst. Götting. 1812.

F. K. Griepenkerl, Lehrbuch der Aesthetik. 2 Thle. Braunschweig. 1827.

C. Seidel, Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste. 2 Bde. Magdeb. 1828.

J. Chr. A. Grohmann, Aesthetik als Wissenschaft. Lpzg. 1830.
Fr. Ficker, Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst. Wien. 1830.
J. G. v. Quandt, Briefe aus Italien über das Geheimnißvolle der Schönheit und die Kunst. Gera. 1830.
Hausmann, allgemeine Geschmackslehre. Zerbst. 1830.
A. E. Umbreit, zur Aesthetik. Untersuchung und Berichtigung. Heidelberg. 1834.
E. Bobrik, freie Vorträge über Aesthetik. Zürich. 1834. (Mit Herbarts Grundsätzen übereinstimmend.)
W. E. Weber, die Aesthetik aus dem Gesichtspunkte gebildeter Freunde des Schönen. 2 Abthlgen. Darmstadt. 1834 — 36.
Dr. H. v. Keyserlingk, Lehre vom Schönen, oder Aesthetik. Leipzig. 1835.
Dr. B. H. C. Lommatzsch, die Wissenschaft des Ideals, oder die Lehre vom Schönen. Berlin. 1835.
Ludw. Steckling, Kalologie oder die Lehre vom Schönen. Leipzig. 1835.

Ausländische Literatur.

1) Französische:

J. B. de Crousaz, Traité du beau. 2 Vol. Amstel. 1712. N. A. 1724. Deutsch. Königsb. 1758.
J. Bapt. du Bos, Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture et la musique. Paris. 1719. 2 Thle. N. A. in 3 Thlen. 1755. Deutsch von G. B. Funk. 1759.
Rollin, la maniere d'enseigner et d'etudier les belles lettres. 4 Thle. Paris. 1726 — 28. Deutsch. Leipz. 1775. 4 Thle.
P. André, Essai sur le Beau. Paris. 1741. Aufl. 2. in 2 Thlen. 1763. Deutsch. Altenburg. 1757.
P. Estevé, l'esprit des beaux arts. Paris. 1753.
Den. Diderot, Traité du Beau, im ersten Theil der vollständigen Ausgabe s. Werke in 5 Thlen. London. 1773. Deutsch in s. philos. Werken. Leipzig. 1774.
Ch. Batteux, les beaux arts reduits à un même principe. Paris. 1746. Deutsch von J. Ad. Schlegel. A. 3. 2 Thle. Leipz. 1769 — 70.
Ch. Batteux, Cours des belles lettres, ou principes de la litterature. 4 Vol. Paris. 1746 — 50. Deutsch von Ramler. 4 Bde. 1756 — 58. Ausg. 5. 1802.

Domairon, Principes generaux des belles lettres. 2 Vol. Paris. 1785. Deutsch von Stockmann. Dresden. 1786 — 87. 2 Bde. N. A. Leipz. 1805.

Marmontel, Elemens de litterature. Paris. 1787. 6 Thle.

Montesquieu, Essai sur le gout dans les choses de la nature et de l'art. Oeuvre. Tom. IV.

Ch. V. de Bonstetten, Recherches sur la nature et les loix de l'imagination. Geneve. 1807. 2 Vol.

2) Englische Literatur:

Hutcheson, an inquiry into the origine of our ideas of beauty and virtue. Lond 1738. Deutsch Frankf. a. M. 1762.

Pope, Essay on criticism. Lond. 1743. 4. Deutsch. Dresden. 1745. Besser von Dambeck. Prag. 1807.

Ed. Burke, Philosophical enquiry into the origine of our ideas of the sublime and the beautiful. Lond. 1757. Verm. Aufl. 1772. Deutsch von Garve. Riga. 1773.

H. Home, Elements of Criticism. 2 Thle. Lond. 1770. Edinb. 1806. Deutsch von Meinhard. Leipz. 1763 — 66. 3 Bde. A. 3. von Schatz. 1790 — 91.

F. Donaldson, Elements of beauty. Lond. 1787. Deutsch in der N. Bibl. der schönen Wissensch. Thl. 27. St. 1.

Will. Hogarth, Analysis of beauty. Lond. 1753. 4. 1810. 8. Deutsch von Mylius. A. 2. 1754.

Hugh Blair, Lectures on rhetoric and belles lettres. Lond. 1783. 2 Bde. 4. 1813. 3 Bde. 8. Deutsch von Schreiter. Liegnitz. 1785 — 89. 4 Thle. Für Deutsche bearbeitet von Jos. Eiselein. Donaueschingen. 1820. 2 Thle.

Thom. Robertson, Enquiry into the fine arts. Lond. 1785.

Gerard, Essai on Genius. Lond. 1774. Deutsch von Garve. Leipz. 1776.

3) Italienische Literatur:

Spaletti, Saggio sopra la bellezza. Rom. 1765.

Xav. Bettinelli, della bellezza esteriore del corpo umano e della bellezza d'espressione. Op. Tom. I. Venet. 1782. Deutsch von Werthes. Bern. 1778.

M. Malespina, delle leggi del bello. Pavia. 1791.

D. Giov. Batt. Talia, Saggio di Estetica. Venez. 1822.

L. Pasquali, istituzioni di Estetica. Vol. 1. 2. Padova. 1827.

P. Lichtenthal, Estetica ossia dottrina del bello, e delle belle arti. Milano. 1831.

4) Holländische Literatur:

Pet. Camper, Vorlesungen, herausg. von seinem Sohne A. G. Camper. Deutsch, von Schatz. Berl. 1793.

Hemsterhuis, verm. philosoph. Schriften. Aus d. Französisch. Lemgo. 1788. 3 Thle.

van Beeck Calkoen, Euryalus oder das Schöne. A. d. Holländ. übers. von Heidekamp. 1803.

Aesthetische Wörterbücher:

Sulzer, allgem. Theorie der schönen Künste, in einzelnen nach alphabet. Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln ꝛc. s. o.

Kurzgefaßtes Handwörterbuch über die schönen Künste. Herausg. von Grohmann in Verbindung mit Heydenreich, Blümner, Stieglitz, Eichstädt, Wedag u. A. 1794. (schließt mit dem Buchstaben L.)

Gruber, Wörterbuch zum Behufe der Aesthetik, der schönen Künste ꝛc. Weimar. 1810. 4.

Lacombe, Diction. portativ des beaux - arts. Paris. 1759. 3 Bde.

Millin, Dict. des beaux-arts. Ebendas. 1806. 3 Bde.

Auch sind die in der großen französischen Encyklopädie enthaltenen ästhetischen Artikel von Arnaud, Suard, Watelet und Levesque zusammen unter dem Titel: Dict. des beaux - arts abgedruckt worden. Heydenreich hat dieses Werk, theils abgekürzt, theils vervollständigt, in deutscher Sprache bearbeitet, unter dem Titel: Aesthetisches Wörterbuch über die bildenden Künste, nach dem Franz. von Watelet und Levesque. Leipz. 1793 — 95. 4 Bde.

Diccionario di belle arti. Opera di D. D. A. R. D. S. Segovia. 1788.

J. G. Jeitteles, ästhetisches Lexikon. 1r Bd. A bis K. Wien. 1835.

Die vorzüglichern ästhetischen Zeitschriften sind folgende:

Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausg. von Gottsched. 32 Stücke. Leipz. 1733 — 44.

Fortgesetzt als neuer Büchersaal der schönen Wissensch. und freien Künste. 8 Thle. 1745 — 50.

Belustigungen des Verstandes und Witzes, herausg. von Schwabe. 8 Thle. Leipz. 1741 ff.

Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes. 6 Thle. Bremen. 1750 — 1763.

Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste, erst von Nicolai, dann von Weiße herausg. Leipz. 1757 — 65. 12 Bde.

Neue Biblioth. der sch. W. u. f. K., von Weiße u. Dyk herausg. Ebendas. 1765 — 1806. 72 Bde.

Bibliothek der redenden und bildenden Künste, von Dyk herausg. Ebendas. 1806 — 1812. 8 Bde. Diese 3 Bibliotheken machen eigentlich ein zusammenhängendes Ganze mit verschiedenen Titeln aus.

Briefe, die neueste Literatur betrff. 24 Thle. Berlin. 1759 — 64.

Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften, v. Klotz. 4 Thle. Halle. 1768. ff.

Deutscher Merkur, herausg. von Wieland. Weimar. 1773 ff., seit 1789 — 1800. unter dem Titel: Neuer deutscher Merkur. Herausg. v. Böttiger.

Deutsches Museum. Leipz. 1776 — 1788. Herausg. von Boie und Dohm.

Neues deutsches Museum, herausg. von Boie. 1789 — 93.

Iris, von J. G. Jacobi. 1775 — 78.

Die rheinische Thalia, herausg. v. Schiller, begann 1784, erhielt seit 1792. den Titel: Neue Thalia, und ward im J. 1795. verdrängt von den Horen, die sich mit dem J. 1797. schlossen.

Propyläen, herausg. von Göthe. 6 Hefte. 1798 — 1800.

Athenäum, von Aug. Wilh. und Friedr. Schlegel. 3 Bde. Berlin. 1798 — 1800.

Europa, von Fr. Schlegel. 1804.

Zeitung für die elegante Welt, seit 1801.

Der Freimüthige oder Berliner Conversationsblatt, seit 1803.

Die Aurora, von Aretin und Babo, seit 1804. München.

Die Abendzeitung, seit 1805. Dresden.

Elisäum und Tartarus, seit 1806.

Der Gesellschafter, seit 1806. Berlin.

Morgenblatt, seit 1807, nebst beigegebenem Kunstblatt, seit 1819, und Literaturblatt, seit 1830. Tübingen.

Originalien, seit 1816. Hamburg.

Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater u. Mode, seit 1816. Wien.
Unser Planet, seit 1830.
Mitternachtzeitung mit Beilagen und dem Beiblatte: Dramaturgische Blätter, seit 1826. Braunschweig.

Erster Theil.

Von dem Wesen der Kunst.

§. 28. Die erste Bedingung aller Kunst ist ein großer, an Ideen fruchtbarer Geist. Jedes wahrhafte Kunstwerk nämlich muß ein Unendliches in sich offenbaren, ein Unendliches, dessen Inhalt durch keinen Begriff ergründet werden kann. Wer vermag wohl die unendliche Fülle der Vorstellungen in einem Begriffe zusammen zu fassen, welche bei der Anschauung der Madonnen Rafaels oder des Jupiters von Phidias in seiner Seele erweckt werden? Diese Unendlichkeit aber, welche in keinem Kunstwerke vermißt werden darf, erhält solches nur durch die Ideen. Was gab den Madonnen Rafaels ihre unerschöpfliche Fülle, als die Idee der jungfräulichen Reinheit und der zärtlichsten Mutterliebe? Was verlieh dem Jupiter des Phidias seine unergründliche Tiefe, als die Idee der göttlichen Macht und Majestät, welche der Künstler in seinem Werke darstellte? Darin liegt auch der Grund für die hohe Bedeutung der Kunst für die Philosophie, welche auf die Enthüllung der Ideen der Dinge gerichtet ist. Der Mangel an Ideen läßt das Kunstwerk geistesarm und ohne Anspruch auf Schönheit.

§. 29. Doch ein großer, an Ideen fruchtbarer Geist allein erschöpft den Begriff der Kunst noch nicht. Mit der Kraft der Ideen muß in der Seele des Künstlers noch eine andere verschmolzen seyn, die Kraft nämlich, welche die

subjective Welt der Ideen in eine objective verwandelt, d. h. die Ideen in anschaulichen Bildern versinnlicht; denn die Kunst muß Gegenstände für die Anschauung hervorbringen, sie muß eine zweite Weltschöpfung seyn. Wer möchte den, der zwar reich an den vortrefflichsten Ideen ist, aber nicht vermag, diese durch Licht und Farben, oder in Marmor und Erz objectiv darzustellen, nicht lieber einen ästhetischen Geist nennen, als einen Maler oder Bildhauer? Ohne das schaffende Wort „es werde" gibt es weder Schöpfung noch Kunst.

§. 30. Aber auch den Werken der Natur liegen Ideen zu Grunde, welche sie, wenn auch in verworrenen Ausdrücken, gegenständlich darstellt. Selbst Kant sieht mit Plato in der Natur deutliche Beweise ihres Ursprunges aus Ideen. Ein Gewächs, ein Thier, die regelmäßige Anordnung des Weltbaues zeigen deutlich, daß sie nur nach Ideen möglich, und daß die Ideen die ursprünglichen Ursachen der Dinge sind, woraus auch allein die hohe Sinnigkeit der Werke der Natur begreiflich ist. Aber schon der gemeine Menschensinn unterscheidet Kunst und Natur von einander. In dem Begriffe der Kunst müssen darum noch eigene Merkmale liegen, welche sie von der Natur unterscheiden.

§. 31. Betrachten wir die Kunst in ihrem Verhältnisse zur Natur, so erzeuget dieselbe ihre Werke mit Freiheit und Bewußtseyn. Aus eigenem Antriebe ergreifet Canova den Meißel, um in einem sinnlich wahrnehmbaren Werke den Triumph der Religion darzustellen, und er weiß um sein Produciren, hat Bewußtseyn über sein Thun und erkennet sein Werk, wenn es vollendet ist; mit Liebe wird es unternommen und mit Liebe ausgeführet.

Die Natur stehet unter dem eisernen Gesetze der Nothwendigkeit und ist auf bewußtlose Weise wirksam. Das

Naturproduct ist von keinem Strahle des Bewußtseyns beleuchtet, nirgends eine Spur, woraus erkennbar wäre, daß die Natur ihre Werke mit Freiheit und Bewußtseyn geschaffen hätte. Ohne Bewußtseyn und freie Selbstbestimmung entfaltet sich die Blume aus ihrem Keime; sie lag schon vorgebildet in dem Saamenkorne und harrte nur der Entwickelung durch die Zeit entgegen.

§. 32. Wenn aber auch ein Kunstwerk gleichwohl nach seinem ganzen Umfange von dem Geiste des Künstlers mit Freiheit und Bewußtseyn hervorgebracht worden ist; so hat es deßhalb noch keinen Anspruch auf Schönheit. Ein mechanisches Kunstwerk weiset in dem Mechanismus des Ganzen sowohl, als in der Structur der einzelnen Theile, den Stempel der Besonnenheit, das Bewußtseyn auf; aber man nennt es eine Maschine und stellet es tief unter das eigentliche Kunstwerk.

§. 33. Das mechanische Kunstwerk hat seinen Zweck außer sich; was aber eines andern wegen da ist, mag als Mittel zum Zwecke noch so sehr gefallen, ein freies, uninteressirtes, ein ästhetisches Wohlgefallen wird es nie erwecken. Wird es auch wegen seiner Nützlichkeit hoch gepriesen, Schönheit wird ihm nie beigelegt. Das eigentliche, das schöne Kunstwerk muß seinen Zweck in sich selbst haben, um seiner selbst willen vorhanden seyn. Ein solches Werk aber ist nur in so fern möglich, als der Künstler bei der Hervorbringung desselben einer innern Nöthigung folget, die ihn, unabhängig von Absicht und Endzweck, wie instinctartig treibet; worin auch, der Erfahrung zufolge, die Schöpfungsweise eines jeden wahren Künstlers besteht. Der wahre Künstler fühlet sich jedesmal, wenn er schafft, durch einen unbesieglichen Trieb seines Geistes genöthigt, ein Werk hervorzubringen, durch dessen Hervorbringung er nur einem innern Drange seiner Seele Genüge leistet. Der

Künstler erzeuget also sein Werk, zwar unabhängig von äußerer Nöthigung, aus eigenem Antriebe, mit Freiheit, aber er folget zugleich einer innern Nöthigung, die ihn wie instinctartig treibt. Seine Freiheit ist zugleich innigst mit Nothwendigkeit verbunden.

§. 34. Der Künstler erzeugt sein Werk mit Bewußtseyn, er weiß um sein Produciren, hat Bewußtseyn über sein Thun; aber sein Werk darf selbst nicht erscheinen als aus dem Bewußtseyn entstanden. Die Ideen, welche der Künstler in seinem Werke darstellt, dürfen nicht erscheinen als auf dem Wege des Nachdenkens und des Studiums entstanden, sondern sie müssen von dem Künstler mehr gefunden als erfunden seyn, sich ihm unmittelbar und von selbst dargeboten haben. Darum kann auch kein Künstler die Art und Weise mit Klarheit bestimmen, wie sich die Ideen in seiner Seele vor- und zusammenfinden. Es ist ein heiliger Odem aus fremden Landen herüber; der Künstler fühlt seine allbelebende, allbefruchtende Wärme, wenn er wehet; aber Niemand weiß, woher er kommt. Eben so darf auch die Form, welcher der Künstler seine Ideen einbildet, nicht auf gelernte Weise, sondern wie unmittelbar und von selbst entstanden erscheinen, gleich der Minerva, die geharnischt aus dem Haupte Jupiters hervorging, oder der Aphrodite, die aus dem Meere auftauchte; denn alles, was auf erstudirte oder auf gelernte Weise entstanden erscheint, erweckt in uns den Gedanken der Anstrengung und Mühe; wir empfinden diese Mühe nach, und der Werth des Werkes sinkt.

§. 35. Kant macht in dieser letzten Beziehung die treffende Forderung an die Kunst, daß sie das Ansehen der Natur habe. Die Natur erzeugt ihre Werke nach ewigen und unabänderlichen Regeln, aber nirgends läßt sie die Regeln durchblicken, nach denen sie schafft. Die Regeln, nach

welchen die Natur ihre Werke erzeugt, sind von einem heiligen Dunkel umhüllt. Diesen Charakter der Natur verlangen wir auch für die Kunst. Doch die Kunst wird das Ansehen der Natur nur in dem Falle haben, wenn sie die Regeln, nach welchen sie ihre Werke erzeugt, auf ähnliche Weise, wie die Natur, besitzt. Die Natur aber besitzt die Regeln, nach welchen sie schafft, auf lebendige und werkthätige Weise.

Die Biene hat die Regeln der Architektur nicht durch belehrende Mittheilung empfangen, sondern sie wurde als Meisterin in dieser Kunst geboren, es ist eine lebendige Erkenntniß, ein angestammtes Wissen, welches sie instinctartig in ihrem Baue führet und leitet, sie selbst ist gleichsam nur das Organ, dessen sich die in ihr werkthätige Wissenschaft der Architektur bedienet. Und so wird auch nur da, wo diese werkthätige Wissenschaft, dieses angestammte Wissen wirket, die Kunst das Ansehen der Natur haben, da im Gegentheile, wo dieses fehlet, ihren Werken das Gepräge mangeln wird, wodurch sie Naturwerken ähnlich erscheinen.

Eben so wahr als schön sagt daher Klopstock von dem wahren Dichter:

Würdet ihr nicht Satzungen auf dem geweihten
Dichter? erhebt zu Gesetz sie? und dem Künstler
Ward doch selbst kein Gesetz gegeben,
Wie's dem Gerechten nicht ward.
Lernt: die Natur schrieb in das Herz sein Gesetz ihm.
Thoren! er kennt's, und sich selbst streng ist er Thäter.

§. 36. Von der Seele des Künstlers muß demnach die Kunst selbst Besitz genommen haben, oder die Wissenschaft seiner Kunst muß ihm angestammet seyn, wenn er etwas Großes, etwas Vortreffliches wirken soll: was auch durch das Beispiel der Künstler bestättigt wird.

Kein Künstler hat die Muse in seiner Gewalt, sie steht

über seine Macht und Willkühr erhaben. In der Stunde der Begeisterung folget der Künstler einer innern Nothwendigkeit und wird wie von einem Instincte getrieben, und unter seiner Hand fügen sich die Theile des Werkes wie von selbst zu einem schönen Ganzen zusammen: nach dem Momente der Begeisterung ruft der Künstler umsonst die Muse an, und aller Reflexion auf gegebene Kunstregeln ungeachtet entsteht das Gezwungene, das Unnatürliche, das Harte. Was wir aber auf gelernte, auf erworbene Weise besitzen, darüber herrschen wir mit unumschränkter Macht des Geistes: nur was von uns selbst Besitz genommen hat, steht über unsere Macht erhaben und hat uns gleichsam zu seinem willenlosen Organe gemacht.

§. 37. Der Künstler erzeuget sein Werk mit freier Selbstbestimmung, aber die Freiheit ist ihm auch zugleich die höchste Nothwendigkeit. — Der Künstler schaffet sein Werk mit der größten Besonnenheit, und doch zugleich auf bewußtlose Weise. Die Ideen, welche er darstellt, bieten sich seiner Seele unmittelbar und von selbst dar. Und der Griffel, die Feder, der Meißel, den er führt, um schaffend die innere Anschauung zu einer äußern zu machen, wird wie von einer unsichtbaren Macht geleitet, und mit jeder Bewegung der Hand sieht er einen neuen Zug der Schönheit an seinem Werke entstehen. Unter seinen Händen fügen sich die Theile zu einem Ganzen, wie nach den Tönen von Amphions Leyer die Steine sich zu Mauern und Wohnungen gestalteten.

§. 38. Was demnach zwischen Natur und Intelligenz getheilt ist, Nothwendigkeit und Freiheit, bewußtlose und bewußte Thätigkeit sehen wir in der Seele des schaffenden Künstlers in Eines verschmolzen. Darum auch die Werke der Kunst weder blos als Erzeugnisse eines freiwilligen Thuns, noch blos als Producte einer blind wirkenden Noth-

wendigkeit begriffen werden können, sondern nur als das Werk der innigsten Durchdringung von beiden. Offenbart sich der göttliche Geist und offenbart er sich in der Intelligenz nur in einzelnen Blitzen, so tritt er in der Kunst als volle Sonne hervor, in der ungetheilten Fülle seiner Wirksamkeit. In Gott ist die höchste Freiheit zugleich die höchste Nothwendigkeit, und Gott schaffet und wirket mit der höchsten Klarheit des Wissens, aber doch nicht auf eine durch das Wissen erstrebte, sondern auf absolute Weise. In der Kunst hat sich daher die Offenbarung Gottes in der Welt vollendet. Sie ist die unmittelbarste und vollkommenste Erscheinung des Göttlichen.

§. 39. Wenn es aber die unmittelbarste und vollkommenste Erscheinung des Göttlichen ist, was in der Seele des Künstlers wirksam ist und das Außerordentliche schaffet; so sind die menschlichen Künstler, so zu sagen, Werkzeuge, Hand und Pinsel, die der ewige Geist selbst führt, um mit Flammenzügen sein würdiges Abbild zu entwerfen. Daher erscheinet auch kein wahrhaftes Kunstwerk als Menschenwerk, sondern scheinet wie von dem Himmel auf die Erde gebracht zu seyn, und ein Kunstwerk sinket am Werthe, so bald es an eine menschliche Abkunft erinnert; das wahre Kunstwerk muß erscheinen als Offenbarung eines vom göttlichen Hauche begeisterten Gemüthes.

Deßwegen hat man seit den ältesten Zeiten von der Würde und Heiligkeit der Kunst geredet; deßwegen haben die Griechen die Künstler als die weisesten Menschen, als Söhne und Lieblinge der Götter verehrt. Darum haben die Alten, um die Entstehung des Kunstwerkes aus dem Geiste des Künstlers zu erklären, eine Inspiration durch ein höheres Wesen — Genius, Θειον — angenommen.

Der Dichter ruft die Gottheiten:

„Singe den Zorn, o Göttin! des Pelleiaden Achilleus.

Homer.

Und schreibt sein Werk der Muse zu:

Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.

Ovidius.

§. 40. Die in dem Künstler productive Kraft, diese unmittelbarste Erscheinung des Göttlichen im Menschen, welche das Ausserordentliche schaffet, wird mit dem Namen „Genie" bezeichnet, von Genius, welchem, nach dem Sinne der Alten, die Dichter dienten, und von dem sie inspirirt wurden; andere leiten den Namen her von Genius, dem Schutzgeiste, der das Kind bei seiner Geburt mit Gaben ausstattet, in dem Sinne Klopstocks:

Wen des Genius Blick, als er geboren ward,
Mit einweihendem Lächeln sah,
Wen, als Knaben, ihr einst Smintheus Anakreons
Fabelhafte Gespielinnen,
Dichtrische Tauben umflogt u. s. w.

§. 41. Das Genie ist also das in dem Künstler schaffende Princip. In der Kunst ist aber die Kraft, welche Ideen erfasset, und die Kraft, welche die Ideen versinnlicht, in anschaulichen Bildern darstellt, in Eins gebildet. Versteht man nun unter Poesie die Kraft ästhetischer Ideen, und unter Kunst die Kraft, Ideen in anschaulichen Bildern zu versinnlichen, so ist das Genie die Indifferenzbildung von Poesie und Kunst. Poesie ohne Kunst erscheint als eine rohe Naturkraft, an welcher sich Niemand ergötzen kann, und Kunst ohne Poesie als ein Princip inhaltleerer Formen. Nur da, wo beide in Eins gebildet oder mit einander verschmolzen sind, ist Genie.

§. 42. Nach Kant muß dem Genie Geschmack beigegeben seyn, der es, wie üppiges Gewächs, gesittet macht. — Das Geschmacklose hat keinen Anspruch auf Schönheit, das Genie in seiner Trennung von dem Geschmacke wird nichts Schönes wirken; aber der Geschmack kommt nicht

als Disciplin des Genie's hinzu, sondern ist ursprünglich schon in demselben. Das Genie darf nicht als üppiges Gewächs angesehen werden, welches erst durch das Messer des Geschmackes beschnitten werden muß, damit es gefalle; das Genie hat das Maaß schon in sich selbst. Es ist keine Einschränkung, welche das Genie von dem Geschmacke leidet, sondern ein Maaß, welches das Genie sich selbst auferlegt, und worin es als eine wahrhaft sinnige Kraft erscheint. Es ist nur Genie, in wiefern es die lebendige Gesetzmäßigkeit ist, die wir in der Natur, oder vielmehr in Gott anschauen.

§. 43. Wo die schaffende Kraft, welche man mit dem Namen Genie bezeichnet, nicht ist, da kann ihr Mangel auf keine Weise ersetzt werden. Wahrhaft schöne Kunstwerke hervorzubringen, kann nicht gelehrt und nicht nach Regeln gelernt werden.

Cui vim natura negavit,
Sudet multum frustraque laboret.

Horatius.

Die Kunst muß von der Seele des Künstlers selbst Besitz genommen haben, angestammt seyn. Poeta non fit, sed nascitur. Das Genie ist Gabe der Natur, Geschenk der Gottheit und kann nicht durch Unterricht angebildet, nicht als Geschicklichkeit durch Anstrengung erworben, noch wie eine Wissenschaft durch Fleiß erlernt werden. Das Genie, sagt Herder, kann weder erkauft, noch erbettelt noch erarbeitet werden. Genium est, quod una genitur nobiscum, in cujus tutela vivimus nati. Ingenium ingenitum est.

§. 44. Der wahre Künstler wird zur Hervorbringung eines Werkes jedesmal durch einen unbesieglichen Trieb seines Geistes genöthigt und leistet dadurch nur einem innern Drange seiner Seele Genüge. Das Werk, welches das Genie erzeugt, ist nicht da durch Nachahmung, sondern aus der

Fülle seines eigenen Wesens entsprungen, original; denn das Genie weiß selbst nicht, wie es das Ausserordentliche schafft. Es hat zwar Bewußtseyn über sein Thun, weiß um sein Produciren; doch sein Werk selbst entspringt nicht aus dem Bewußtseyn, es wird, wie von höhern Mächten, eingegeben. Kant nennt darum das Genie die musterhafte Originalität eines Talentes in Hervorbringung gewisser Werke.

§. 45. Obgleich aber das Genie aus einem innern Drange schaffet und aus eigener Fülle schöpfet, obgleich es sein Gesetz in sich selbst hat und wie instinctartig wirket; so bedarf es doch der Erweckung seiner Wirksamkeit, wie der in den Schooß der Erde gelegte Same der Anregung bedarf vermittelst der Sonnenwärme, und es bedarf der steten Uebung. So ließ Apelles keinen Tag vergehen ohne einen Strich seines Zauberpinsels. Die Erweckung geschieht aber vorzüglich durch die Betrachtung der Werke anderer ihm verwandter Genie's. Wie ein philosophischer Denker den andern ergreift, so erwecket ein Kunstgenie durch seine Werke das andere und belebet und befähiget es zur Production ähnlicher Werke. Das Genie nämlich schlummert anfänglich in der Seele des Künstlers, ist sich seiner selbst unbewußt und verräth sein Daseyn nur durch die heilige Ehrfurcht, mit welcher die junge Seele des Künstlers zur Anschauung schöner Kunstwerke hingezogen wird. Begegnet das schlummernde Genie in einem Kunstwerke einer ihm befreundeten und verwandten Kunstseele, so wird es von ihr, wie von einer magischen Kraft, ergriffen und aus seinem Schlummer zu einem freudigen und segenvollen Leben aufgeregt. Die Geschichte erzählt, Rafael habe den Michael Angelo belauschet, als er in der Syxtinischen Kapelle an der Schöpfungsgeschichte malte, hier habe ihn das Bild von Gott dem Vater, wie ein Blitzstrahl, getrof-

fen, und den in ihm glimmenden Funken des Genie's zu einer lichten Flamme angefacht.

* Die musterhaften Kunstwerke bleiben daher mehr, als alle Regeln und Vorschriften, ein Mittel, die schönen Künste fortzupflanzen, indem die Betrachtung der Kunstwerke andere, die die Natur eben so, wie ihre Urheber, begabt hat, in eine Stimmung versetzet, die sie fähig macht, ähnliche Werke hervorzubringen.

§. 46. Der Zustand des Genie's, wo dasselbe im Kunstgefühle schwelget, um durch Hervorbringung eines Werkes, welches der Ewigkeit angehört, einen unwiderstehlichen Trieb seiner selbst zu befriedigen, dieser Zustand heißt die Begeisterung des Künstlers, sie ist der Zustand der Wirksamkeit des Genie's.

In diesem Zustande wirket der Künstler nicht frei, sondern er folget einer innern Nothwendigkeit, die ihn wie instinctartig treibet und leitet, bei einem von heiligen Gefühlen durchglühten Gemüthe, die entweder freundliche, einnehmende Sanftheit — Verklärung — über das Antlitz des Künstlers verbreiten, oder wildes Feuer aus seinen Blicken sprühen machen. Es sah jemand den Michael Angelo, als er eben in Begeisterung an einem Marmorbilde arbeitete, in dem Blicke des Künstlers war etwas Wildes. Darum haben auch die Alten in dem Zustande der Begeisterung den der Inspiration, der Einwirkung übermenschlicher Wesen, gesehen. Der Künstler war in diesem Zustande nach ihrer Meinung von einem göttlichen Hauche angeweht, Numine inflatus.

§. 47. Wie der göttliche Geist unabhängig von den Verhältnissen des Raumes und der Zeit ist, so fallen auch in dem Zustande der Begeisterung die Schranken des Raumes und der Zeit von der Seele des Künstlers. Alles liegt dem begeisterten Künstler gleich nahe, alles schwebet ihm in unmittelbarer Gegenwart vor, der Dichter wird zum Seher.

Vates. — So höret Horaz den Nereus alle Greuel des trojanischen Krieges vorhersagen. —

Eine dem Künstler selbst verborgene Ader ist in ihm geöffnet, geistreiche Ideen entquellen ihr in Fülle und Uebermaaß. Und der Pinsel des Malers, der Meißel des Bildhauers, und die Feder des Dichters sind nicht schnell genug, das äußerlich zu machen, was sich in ihrer Seele vor- und zusammenfindet: und jedes Wort ist ausdrucksvoll, jeder Strich kräftig. Nichts wird nach dem Winkelmaaße der Schulregeln abgemessen, nichts nach einem steifen Leitfaden aneinander gereiht, alles folget Schlag auf Schlag, alles fließet aus der Seele des Künstlers im ununterbrochenen Strom: und der Künstler erkennt an seinem Werke, wenn es vollendet ist, daß alles wahr, alles gut, alles schön ist.

§. 48. Ohne Begeisterung ist kein wahres Kunstwerk denkbar. Die Begeisterung nämlich bezeichnet den Zustand der Wirksamkeit des Genie's; das Genie aber ist die Seele der Kunst, jedes Kunstwerk muß, um auf diesen Namen verdienten Anspruch zu haben, Frucht des Genie's seyn. Das mechanische Talent, welches nach Regeln gebildet wird, bringet sein Werk mit kaltem Bewußtseyn dieser Regeln hervor; hier ist nüchterne Reflexion und kalte Besinnung das erste Gesetz des Künstlers. Aber auch alles Verstandes ungeachtet, der aus einem solchen Werke hervorleuchten mag, bleibt es weit hinter dem eigentlichen Kunstproducte — Genieproducte — zurück: unverkennbar sind an ihm die Spuren der überlegten Veranstaltung, der kalten Reflexion, der steifen Regelmäßigkeit der Kunst, nirgends ist ein Funke des ätherischen Feuers, das uns entweder mit der Gewalt eines wüthenden Stromes mit sich fortreisset, oder als eine sanft schmelzende Glut unsere ganze Seele in Zärtlichkeit zerfließen macht. Das wahre Kunstwerk muß in glühender Liebe empfangen, und in glühender Liebe geboren werden.

Der Künstler muß von einer höhern Macht sich ergriffen fühlen, wenn sein Werk schön seyn soll: er muß in der Stimmung sich befinden, in welcher Horaz ausrief:

Quo me, Bacche, rapis tui
Plenum? quae nemora, et quos agor in specus,
Velox mente nova? etc.

§. 49. Der Künstler folgt einer innern Nothwendigkeit, die ihn, unabhängig von Absicht und Endzweck, wie instinctartig treibet, und er sucht in der Production seines Werkes nichts als die Befriedigung eines unwiderstehlichen Triebes seiner Seele. Die Kunst wirkt darum ihrer selbst willen, nicht eines andern wegen, darum auch das wahre Kunstwerk nichts außer sich zum Zwecke haben darf. Das Universum hat, wie seinen Mittelpunkt, so auch seinen Zweck in sich selbst; daher sagt man von dem Künstler, er müsse ein Universum darzustellen vermögen, und nur der, welcher dieses vermöge, sey ein wahrer Künstler.

§. 50. Die Kunst hat sich selbst zum Zweck und heißt freie Kunst, indem sie keinem fremden Zwecke dienet.

Die Kunst ist also nicht da der Nützlichkeit halber, dieses von der Kunst zu fordern, ist nur einem Zeitalter möglich, welches die Erfindung eines neuen Spinnrades für wichtiger hält, als die eines neuen Weltsystems, welches ökonomische Erfindungen für die höchsten des menschlichen Geistes ausspricht; sie ist nicht da, um den Sinnen zu schmeicheln, die Sinne zu ergötzen: Sinnesvergnügungen von der Kunst zu verlangen, ist nur einem Zeitalter möglich, dessen Princip Genuß ist, welches alles nur nach dem Maaßstabe der sinnlichen Lust bemißt, und selbst in sinnlichen Lüsten versunken ist. Wie aber nichts außer sich, so hat sie auch Sittlichkeit nicht zum Zwecke.

§. 51. Obgleich aber die Kunst Sittlichkeit nicht zum

Zwecke hat, so darf sie doch nichts darstellen, was die sinnliche Begierde erreget, die thierischen Triebe in Bewegung setzt; denn mit dem Sittlichkeitssinne wird zugleich auch der Schönheitssinn beleidigt, indem beide aus einer und derselben Wurzel entspringen. Die Kunst hat zwar Sittlichkeit nicht zum Zwecke, aber darum ist sie nicht ohne Beziehung auf Sittlichkeit. Die Sittlichkeit ist zwar nicht Zweck, aber sie ist die Seele der Kunst selbst; darum mit der Sittlichkeit auch zugleich die Schönheit des Werkes sinket; denn ein solches Werk trägt an sich die Spuren von der Einmischung des Menschlichen, ja die Makel von der Einmischung des Thierischen im Menschen in seine Erzeugung und hebet sich dadurch als Kunstwerk selbst auf. Vom Heiligen kann nichts Unheiliges kommen; die Kunst empfängt aber ihre Weihe von Oben. Es ist die vollkommenste Erscheinung des Göttlichen selbst, was in der Kunst wirket und das Ausserordentliche schaffet; darum auch der eigentliche, der wahre Künstler mit reinem und unentweihtem Sinne jedesmals seine Werke empfängt und schaffet und dadurch die höhere Abkunft der in ihm schaffenden Kraft beurkundet. Nur muß man auch mit lautererem Sinne, mit dem keuschen und unentweihten Sinne der Kunst zu dem Kunstwerke hingehen. Wer diesen Sinn nicht mitbringt, wird überall, und nicht in der Kunst allein, Anstößiges finden.

§. 52. Allem Bilden liegt ein Urbild zu Grunde. Das Urbild aber, nach welchem der Künstler sein Werk hervorbringt, trägt er in sich selbst; denn er schöpfet sein Werk aus der Tiefe seines eigenen Geistes. Das Werk, welches er hervorbringt, ist nicht da durch Nachahmung, noch durch Wiederherstellung des schon Gewesenen, sondern entsprungen aus der Fülle seines begeisterten Gemüthes, darum Originalität sein Stempel und Gepräge. Dieses Urbild aber, wornach der Künstler bildet, sind die Ideen der Dinge, die

darum ursprünglich schon in der Seele des Künstlers gegründet seyn müssen: aber auch nur da ist Kunst und Künstler, wo ein großer, an Ideen fruchtbarer Geist ist. Die Kunst fasset das Urbild, nach welchem sie ihre Werke hervorbringt, in sich selbst, und hat es also nicht außer sich, in einem andern zu suchen, nicht in der Natur, um so weniger, da die Naturwerke zwar nur nach Ideen möglich sind, keines aber unter den einzelnen Bedingungen seines Daseyns seine Idee erschöpfet. — Aristoteles war der erste, der in seiner Poetik von dem Satze ausging, daß die Poesie und alle Formen derselben nur Nachahmungen der Natur wären, und seitdem tönte unzähligemal als Princip der Kunst der Satz wieder: Ahme die Natur nach. Unglücklicher Weise aber vergaß man, den Begriff der Natur näher zu bestimmen, was um so nothwendiger gewesen wäre, indem ohne deutliche und bestimmte Kenntniß des Nachzuahmenden weder der Nachahmer einen festen Anhaltpunkt, noch die Kritik einen sichern Maaßstab hat. Und wie vieler Deutungen ist nicht das Wort „Natur" fähig? Dem Atomistiker ist die Natur ein Aggregat einfacher Körperchen, dem Chemiker eine Mischung homogener Stoffe, dem Oekonomen ein lebendiger Speicher, der ihn mit Früchten versieht, u. s. f.

§. 53. Und worin soll die Nachahmung der Natur bestehen? Man setzte sie anfangs in die Nachbildung dessen, was in der unmittelbaren Wahrnehmung des Gegenstandes gegeben ist.

Et ungues
Exprimet, et molles imitabitur aere capillos.

Doch soll ein Kunstwerk auf diesen Namen Anspruch machen, so muß es ein freies, ein selbsteigenes Erzeugniß des menschlichen Geistes seyn, es muß Frucht des Genie's seyn: das Genie aber erzeuget sein Werk aus der innern Fülle seines Wesens; es schaffet und stellet in diesem Schaf-

fen sich selbst dar. Das Genie ferner weiset sich als solches nur durch Originalität aus. Es bringet etwas Eigenthümliches hervor, was weder durch Nachahmung, noch durch Wiederherstellung des schon Gewesenen da ist.

Zu dem Geiste kann nur Geist, zu dem Verstande nur Verstand sprechen: nur wo Geist, wo Ideen aus einem Kunstwerke hervorleuchten, wird der Geist von ihm ergriffen und angezogen, und erkennt in ihm ein wahres Kunstwerk. Die Form allein verleihet dem Werke keinen ästhetischen Werth; die Form wird erst schön durch den Gedanken, der sie beseelet. Wollte, sagt Schelling sehr treffend, der Künstler sich mit Bewußtseyn der Natur ganz unterordnen; so würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke. Und jeder wird mit ihm bekennen, daß die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannten Wirklichen dem auch nur einigermassen gebildeten Sinne als im höchsten Grade unwahr erscheinen, und auf ihn den Eindruck von Gespenstern machen.

Wenn in der Nachahmung des Wirklichen die Kunstschönheit bestände; so müßten auch die Bilder ekelhafter Naturscenen schön lassen, und zwar um so schöner seyn, je mehr die Wirklichkeit in der Nachahmung erreichet wäre: aber da, wo Ekel entsteht, wird doch wohl nicht Schönheit seyn? neben dem Ekelhaften kann das Schöne nicht bestehen.

Und wenn wir die Gallerien der schönen Kunstwerke durchwandern; so finden wir, daß es gerade die Meisterwerke der Kunst sind, deren Urbilder wir in der gemeinen Natur vermissen. Oder wo sind die Originale, von denen die Gesänge Davids, die Oden Pindars, ꝛc. die Copien wären? Man will zwar dieser Bemerkung dadurch begegnen, daß man sagt, diese Dichter hätten ihre eigenen Empfindungen nachgeahmt: aber die Empfindung ist blos etwas Innerliches; um ein Gedicht zu seyn, muß sie in einer leben-

digen, geregelten Rede wiedertönen; diese muß aber der Geist selbst schaffen. Und wo ist auch je das Urbild von dem olympischen Jupiter, von der Venus Urania, der Minerva auf der Akropolis von Athen dagewesen, wo anders, als in dem erhabenen, schaffenden Geiste des Phidias, welcher sie bildete?

§. 54. Durch diese und ähnliche Schwierigkeiten gedrängt, suchte man in der Folge das Princip der Kunst näher zu bestimmen und zu begrenzen. Nur schöne Gegenstände der Natur soll die Kunst nachahmen, hieß es jetzt, und auch von diesen nur das Schöne wiedergeben. Man dachte sich nämlich die einzelnen Züge der Schönheit in der Natur zerstreuet, und glaubte dann, zur Hervorbringung eines schönen Kunstwerkes bedürfte es nur der Zusammensetzung dieser zerstreuten Theile des Schönen.

Dadurch wurde mit klaren Worten behauptet, daß in der Natur das Vollkommene mit dem Unvollkommenen, das Schöne mit dem Unschönen gemischt sey. Um aber dann zum Behufe der Nachahmung das Schöne von dem Unschönen in der Natur auszuscheiden, das Mehr- von dem Minderschönen zu trennen, muß dem Künstler nicht schon die Idee der Schönheit klar geworden seyn? Und ist dieses der Fall, wozu bedarf es noch des Aeussern? Es bedarf dann nur der schaffenden Wissenschaft, um die Idee der unsinnlichen Schönheit in sichtbaren Formen darzustellen.

Und geben wir auch für einen Augenblick zu, daß das schöne Kunstwerk durch Zusammensetzung einzelner schöner Theile, die in der Natur zerstreut sind, entstehe; so bleibt noch immer die Frage übrig, wie dann die einzelnen zerstreuten Theile zusammengesetzt werden müssen, damit ein schönes Kunstwerk entstehe? denn was allen diesen einzelnen Theilen in dem Ganzen, woraus sie genommen sind, ihre Bedeutung und Schönheit gab, war gerade ihre Harmonie

mit dem Ganzen. Aber auf diese Frage finden wir in dieser Theorie keine Antwort.

Doch aus einer, wie immer zu vollbringenden Zusammensetzung, aus einer Zusammensetzung auch übrigens schöner Formen kann nie ein Werk entstehen, welches auf Schönheit Anspruch machen könnte, indem das, wodurch das Werk schön ist, nicht bloße Form ist. Jedem Kunstwerke muß eine Idee zu Grunde liegen, und nur aus der Zusammenstimmung seiner Form und aller ihrer Theile mit der unterliegenden Idee gehet die Schönheit des Werkes hervor. — Jedes schöne Kunstwerk ist ein im Geiste empfangenes untheilbares Ganzes. Der Zevs des Phidias, sagt Herder, thronet in freundlicher Majestät. Seine ganze Form ist Eine Idee, Ein zusammenfassender Gedanke. Der Geist, der das Haupt belebet, beweget auch die Locke seines Haares, erfüllet die göttliche Brust und den Bau des Körpers. Dieses und die ähnlichen Gebilde der griechischen Götter, sollen sie aus mehrern andern Gestalten hervorgegriffen und zusammengesetzt worden seyn? Nein: als Götter stehen sie da, jeder nach seinem Charakter und Lebensalter, wie durch Einen Gedanken in allen seinen Formen gebildet. Nach diesem Gedanken sind dem Gebilde Größe, Stellung, Anstand ꝛc. zugemessen, zugewogen. In jedem einzelnen Theile kündiget sich die ganze Gottheit an, so daß, wenn in Trümmern ein neues Gebilde der Erde entrissen wird, wir mit Zuversicht sprechen: dieses ist Herkules Brust, dies Bacchus Hüfte, dies die Stirne Zevs ꝛc. Und wenn ein Unwissender, wie ehemals in der Rotonda des Vaticans, auf der Melpomene Leib den Kopf einer Bacchante setzt, so fühlen wir den Mißton, wir kennen das fremde schöne Haupt und zürnen dem Barbaren, der damit zwei Gestalten verwirrte.

§. 55. Bei dieser Ansicht der Natur war es leicht vorauszusehen, daß man bald weiter gehen und das Uebertref-

fen der Natur dem Künstler zum Gesetze machen würde. Und wirklich erging an den Künstler die Forderung, die Natur zu übertreffen, sie zu idealisiren, verschönert darzustellen.

Der Künstler soll die Natur verschönern, idealisiren. Wenn aber dies möglich seyn soll, so muß ihm die Idee der Schönheit schon vorschweben: aber eben um die Idee der Schönheit handelt es sich.

Und in welchem Sinne soll hier das Wort „Natur" genommen werden? Was soll der Künstler übertreffen, was idealisiren, was verschönert darstellen? Das sogenannte Wirkliche, das in der That Seyende. Die Natur, sagt ein sonst berühmter Kunstlehrer, hat nicht bloß das Vergnügen zur Absicht; ihre Werke und Theile sollen auch nützen; sie arbeitet für die Vollkommenheit des Ganzen, und diesem muß oft die Vollkommenheit des Theils aufgeopfert werden; die Kunst muß darum die Natur — das in der That Seyende — verschönern, idealisiren, übertreffen. — Wie kann aber von einem Uebertreffen der sogenannten wirklichen Natur durch die Kunst die Rede seyn, da sie ihren Werken nicht das sinnlich-wirkliche Leben einzuhauchen vermag? Ein so großes Meisterstück der Kunst auch die Mediceische Venus ist, so athmet sie nicht, sie wird von keinem Pulsschlage bewegt, von keinem Blute erwärmt. Die Natur stehet also über der Kunst, und ist ihr unerreichbar. Aber eben so stehet auf der andern Seite wieder die Natur unter der Kunst, und kann in keiner Beziehung Object derselben seyn. Der beständige Wechsel des sogenannten Wirklichen, die stete Veränderlichkeit und Hinfälligkeit der sinnlichen Formen, beweiset uns diese nicht, daß die sinnlich-wahrnehmbaren und gebrechlichen Formen nicht das wahre Wesen der Dinge ausmachen, und daß daher die Absicht der Kunst auf ein Höheres gerichtet seyn müsse? Den Ideen der Dinge, welche in dem ewigen Verstande sind, muß der Künstler nachstreben,

und nur in sofern er diese in einem sinnlichen Bilde erreicht, wird er etwas Unvergängliches und Ewiges, etwas wahrhaft Schönes hervorbringen. Wenn aber der Künstler die Idee eines Dinges erkennt und heraushebt, bildet er das Individuum zu einer Welt für sich, einer Gattung, einem ewigen Urbilde aus.

Die Kunst soll die Natur übertreffen, sie erheben, idealisiren. Diese Forderung an die Kunst setzt die Ansicht voraus, daß die Natur an sich nicht wahrhaft schön sey; denn wozu sonst die Forderung, sie zu erheben, zu idealisiren? Obgleich diese Ansicht einerseits mit dem Begriffe dieser Künstler von der Natur in Uebereinstimmung gebracht werden kann, so steht sie doch anderseits mit der an die Kunst gemachten Forderung im Widerstreite; denn wenn die Natur an sich nicht wahrhaft schön ist, so kann sie nicht mehr ein der Kunst würdiges Object seyn, diese muß vielmehr den Kreis derselben verlassen, oder sie aufheben und vernichten, um etwas Wahres und Schönes zu erschaffen: wie kann daher noch an die Kunst die Forderung ergehen, die Natur zu verschönern, sie verschönert darzustellen? Bei der Aufstellung dieses Principes ging man entweder von der Nachahmung der Natur, als dem gepriesenen Principe der Kunst, ganz ab, oder man drehte sich in einem offenbaren Zirkel herum, indem man von dem, was man als Urbild der Schönheit aufstellte, nun eine Verschönerung forderte.

§. 56. Die Natur, in deren Nachahmung man das höchste Gesetz der Kunst zu setzen pflegte, kann in einer doppelten Bedeutung genommen werden, als Naturwerk, Naturproduct (natura naturata) und Naturkraft, Naturgeist (natura naturans). Bisher folgte man bei Aufstellung des Kunstgesetzes der ersten Bedeutung. Nun trat Schelling auf, behauptend: Der Künstler muß sich vom Product oder

vom Geschöpf entfernen, aber nur um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben, und diese geistig zu ergreifen.

Jedem Dinge in der Natur liegt nämlich ein ewiger Begriff zu Grunde, und dieser Begriff geht in die Wirklichkeit, körperliche Form, über durch schaffende Wissenschaft. Es ist eine werkthätige lebendige Wissenschaft, durch welche die Natur ihre Werke hervorbringt und ihre Begriffe in den angemessenen Formen verkörpert. Dieser werkthätigen, dieser lebendigen Wissenschaft, welche in der Natur das Band ist zwischen Begriff und Form, durch welche der Begriff der Dinge in die körperliche Form übergeht, diesem übermächtigen Naturgeiste muß der Künstler nacheifern, und nur in so fern er ihn, in einer lebendigen Nachahmung ergreift, wird er etwas wahrhaft Schönes hervorbringen.

§. 57. Allerdings muß der schaffende Geist, die werkthätige Wissenschaft, die wir in der Natur wahrnehmen, auch in dem Künstler seyn, wenn er ein wahrhaft schönes Werk hervorbringen soll. Die allgemeine Forderung an die Kunst nämlich ist, daß sie das Ansehen der Natur habe. Doch die Kunst kann nur unter der Bedingung das Ansehen der Natur haben, wenn sie die Regeln, nach welchen sie ihre Werke hervorbringt, auf ähnliche Weise besitzt, wie die Natur; die Natur besitzt aber ihre Regeln auf lebendige und werkthätige Weise. Es ist eine lebendige Erkenntniß, eine werkthätige Wissenschaft, welche sie instinctartig in ihren Productionen führet und leitet; und so wird auch nur da, wo diese lebendige Erkenntniß, diese werkthätige Wissenschaft in dem Künstler wirket, die Kunst das Ansehen der Natur haben. Ich frage aber: wer wird wohl den magischen Kreis ziehen, in welchem sich dieser übermächtige Geist fassen soll? Wessen Rufe wird er folgen? Wo dieser Geist ursprünglich nicht ist, kann er weder mitgetheilt, noch erstrebt, noch ereifert, noch auf irgend eine Weise ergriffen werden: wo er

aber ist, bedarf er nicht erst durch Nachahmung erfasset zu werden.

§. 58. Wie die Körperwelt, so stellet auch die Geisterwelt ein in sich zusammenhängendes Ganzes dar. Kein Geist steht isolirt und getrennt von dem andern, sondern alle wirken wechselseitig auf einander, einer stehet unter dem Einflusse des andern. Der Geist des Einzelnen steht unter dem Einfluß der Denkweise seiner Zeitgenossen — Zeitgeist — unter dem Einflusse der Nation, welcher er angehört — Nationalgeist — und unter dem Einflusse der Religion, in welcher er geboren und erzogen ist. Vorzüglich ist es der Genius der Religion, welcher auf den Geist des Künstlers einwirket und seinen Werken einen eigenthümlichen Charakter einpräget. Es ist dies gleichsam die Brechung, welche das himmlische Licht bei seiner Einsenkung in die irdische Atmosphäre erleidet.

Die eigentliche Begeisterung der Kunst ist die Religion. Die Geschichte erzählet uns, daß nur Kunst da ist, wo religiöser Glaube herrscht. An der Spitze der Kunstwerke stehen die der Griechen, vorzüglich ihre Werke der plastischen Kunst: aber die griechischen Künstler haben, so lang sie an ihren Götterstatuen arbeiteten, an diese Gottheiten geglaubt. Ja, die griechische Kunst hatte in ihrem goldenen Zeitalter eine religiöse Richtung. In dem Tempel herrschte die Gottheit in der ganzen Glorie ihrer Gestalt, und ihre Geschichte diente in den Basreliefs der Wände und Friese von innen und aussen zur Verherrlichung des Götterbildes.

Neben den griechischen Künstlern stehen die hebräischen, neben einem Pindar stehet David; die hebräische Poesie aber war durchaus religiös.

Auch die christliche Kunst ging aus der Religion hervor. Ihre schönsten Blüthen trieb sie in den Gefilden Italiens, dem Lande der Religion und des Glaubens. Welcher Dich-

ter der neuern Zeit mißt sich mit Dante? und er stellte in seiner divina Comoedia eine Reise an durch Himmel, Hölle und Fegfeuer. Das erste Gemälde in der neuern Kunst ist ein jüngstes Gericht von Michael Angelo, dann kommt Rafaels Madonna. In der Baukunst sind die ersten Werke die alten Dome gewesen.

§. 59. Doch die Religion trägt nicht nur zur Belebung und Begeisterung der Kunst bei, sondern sie präget ihr auch einen ganz eigenthümlichen Charakter ein, wovon der Gegensatz der antiken und modernen oder der griechischen und christlichen Kunst zeuget. Zwar ist die Kunst, ihrem Wesen nach, eins und unveränderlich, doch in Hinsicht der Art ihrer Offenbarung, oder in Hinsicht ihrer Darstellung ist eine Verschiedenheit, ein Gegensatz denkbar. Die Kunst nämlich huldiget entweder mehr dem Realen, der Natur und dem Natürlichen — Realismus der Kunst — oder mehr dem Idealen, dem Gemüthlichen und Uebersinnlichen — Idealismus der Kunst. — Dadurch entsteht ein schneidender Gegensatz in der Kunstwelt, wie ihn die antike und moderne oder die griechische und christliche Kunst aufweiset.

Die griechische Kunst huldiget dem Realen, der Natur und dem Natürlichen, ihr Charakter ist Naivetät. Nicht nur gehöret das Sujet der griechischen Kunst der realen Welt an, sondern auch ihre Darstellung ist durchaus real, objectiv. Bei der Darstellung seines Gegenstandes blicket der griechische Künstler heiter in die Welt hinein und freuet sich seiner Kraft, er ergreifet den Gegenstand, wie er an sich ist, und schwelget dabei in dem Kunstgefühle; aber ohne zu schwärmen und in Gefühle zu zerfließen. Daher die Klarheit, Bestimmtheit und Harmonie, wodurch sich die griechischen Kunstwerke empfehlen; denn es ist immer nur die Sache, die zu uns spricht, nicht der Dichter, der in seinem Werke völlig unsichtbar ist. Die christliche Kunst

huldiget dem Idealen, dem Gemüthlichen und Uebersinnlichen, ihr Charakter ist Sentimentalität, daher das Dunkle und Geheimnißvolle und Unbestimmte in derselben. Das moderne Lied ertönt von einer schwärmerischen, romantischen Liebe, von einer unendlichen Sehnsucht, unaussprechlichen Seligkeit, grenzenlosen Resignation. Oder der Dichter singet von Engeln, Heiligen, dem Unendlichen selbst, auch von Reliquien, von Kreuzen, Glocken ꝛc. und dabei versenkt er sich in eine düstere Betrachtung seiner selbst, brütet über Gefühlen, oder zerfließet in schwärmerische Empfindungen, ist schwärmerisch entzückt u. s. w.

§. 60. Ein anderer ist also der Genius der griechischen, und ein anderer jener der christlichen Kunst; und der Grund hievon liegt in dem verschiedenen Geiste der Religion der Griechen und Christen.

Die griechische Religion wußte nichts von einem Gegensatze des Endlichen und Unendlichen, des Irdischen und Ueberirdischen; ihr Ueberirdisches war nur eine Steigerung des Irdischen; ihre Götter waren sogar den Schwächheiten der Menschen unterworfen. Die griechische Religion wußte nichts von einer Trennung des Natürlichen und Göttlichen. Den Griechen war die Natur unmittelbar und an sich selbst göttlich; ihre Götter waren nicht ausser- und übernatürlich, sie waren die personificirten Kräfte der Natur selbst. Die Griechen schauten das Unendliche in der Natur oder als Natur an; ihre Götterlehre ging aus einer begeisterten Naturanschauung hervor. Das Aeußere, das Reale und was damit in Beziehung stehet, hatte darum für die Griechen die höchste Bedeutung und Realität. — Die Religion der Griechen war blos äußerlich, objectiv, und bestand nur in Zeremonien und Opfern, sie wußte nichts von einer Verehrung Gottes im Geiste und in der Wahrheit. Ihr Gottesdienst war verschönerte Sinnlichkeit, ihre Religionsfeste waren voll Freude.

Tanz, Gesang, Musik der Leyer und der Flöte war die Andacht, womit sie ihre Gottheiten verehrten, welche Menschen unter den schönsten Formen waren, und ihre selige Unsterblichkeit in ewigen Spielen durchlebten. Die Stimmung des griechischen Gemüthes war darum Freudigkeit, Hingabe und freie Auflösung in die heitere Natur, deren Kräfte selbst Götter waren; ein heiterer, freier Sinn, eine fröhliche Seele.

Aber die Sonne der christlichen Religion ging auf, und vor ihrem Lichte wichen nicht nur die Götter aus der Natur zurück, sondern es eröffnete sich auch vor unsern Blicken eine unermeßliche Kluft zwischen dem Endlichen und Unendlichen, dem Irdischen und dem Ueberirdischen. Das Endliche, Irdische ist nach der christlichen Religion ohne alle Bedeutung und Realität, und erlangt nur dadurch einen Werth, daß es dem Unendlichen aufgeopfert wird. Alles irdische Glück ist eitel, ein vorübergehender Traum, Trug, Täuschung, und darum kein begehrenswerther Gegenstand für den Menschen. Das wahre Ziel unseres Strebens steht jenseits dieser Welt, ist die Wiedervereinigung mit Gott, von welchem der Mensch durch die Sünde abgefallen ist. Nur dort, jenseits der irdischen Welt, ist unsere eigentliche Heimath, der wahre Ort unserer Bestimmung, unser Vaterland, dieses Leben ist nur Vorbereitung zu einem höhern, diese Welt die Fremde, wir hienieden Wanderer; daher die Zurückziehung des christlichen Gemüthes von der irdischen Welt auf sich selbst, und die stete Richtung desselben hin auf das Universum. — Die christliche Religion ist durchaus innerlich, subjectiv und lebet in dem Gemüthe. Nur der, welcher allen zeitlichen Verhältnissen, aller zeitlichen Liebe abzusterben vermag, lebet im Reiche Gottes; daher die Erhebung des Gemüthes über alles Irdische, die Verläugnung seiner selbst, die Kreuzigung seines Fleisches, die Sehnsucht

nach dem Unendlichen, die Versenkung des Gemüthes in das Gefühl des Unendlichen u. s. w. Das Leben des Christen wurde durchaus innerlich und geistig, in mystische, den Griechen unbekannte, Gefühle aufgelöst. Ja, das ganze Gefühlsystem des Christen erhielt durch den ätherischen Hauch der christlichen Religion eine mildere Farbe, einen sanftern Charakter. Die Freundschaft, welche Anfangs kräftig war und aufopfernd, wurde durch das Christenthum sanft, schwärmerisch entzückt; der Schmerz, welcher tobend war oder verzweiflungsvoll, wurde mild und Gott ergeben; die Liebe, welche sinnlich war und genießend, wurde romantisch, in der Anbetung ihr Vergnügen und ihre Beruhigung findend u. s. w.

§. 61. Wie der Geist der Religion auf den Charakter der Kunst entschiedenen Einfluß hat, so, daß nach Verschiedenheit desselben verschiedene Sphären der Kunst sich bilden, so hat auch der Genius der Nationen, der Genius des Zeitalters, jeder wieder auf seine Weise, bestimmte Eigenthümlichkeiten in der Kunst zur Folge, welche man unter dem Namen National-Styl, Styl des Zeitalters zusammenfasset. Kein Künstler kann die Nation verbergen, welcher er angehört, und so kann er auch das Zeitalter nicht verläugnen, in dem er lebt. Der Menschengeist nämlich stehet dem Einflusse der Umgebungen bloß, ist dem Einflusse der allgemeinen Denk- und Sinnesart unterworfen; mit ihm aber ist der Genius der Kunst in die innigste Verbindung gesetzt.

Auch die Individualität des Menschengeistes im Künstler präget seinen Werken einen eigenthümlichen, einen individuellen Charakter ein. Die Eigenthümlichkeit in der Kunst, in wiefern sie von der Individualität, von der Subjectivität des Künstlers abhängt, heißt Manier. Zwar sollte man bei jedem vollkommenen Kunstwerke nie den Künstler

und sein Verfahren wahrnehmen; doch ist die Manier keine Unvollkommenheit in der Kunst, so lang sie nicht die Aufmerksamkeit von dem Gegenstande ab- und auf die Kunst und den Künstler hinlenket; in diesem Falle aber wird sie fehlerhaft, es entsteht das Manierirte.

§. 62. Das Product der Kunst ist die Schönheit. Das Wesen der Schönheit ist darum eins mit dem Wesen eines jeden wahren Kunstwerkes. — Die Forderungen an ein Kunstproduct sind Begrenztheit von der einen, und Unendlichkeit von der andern Seite. Die Kunst nämlich bildet für die Anschauung; Gegenstand der Anschauung aber ist nur das Besondere, das Bestimmte. In jedem Kunstwerke muß darum ein Besonderes, Bestimmtes dargestellt werden, z. B. eine besondere Gottheit, Jupiter, eine bestimmte Person, Madonna. Dieser besondere, bestimmte Gegenstand aber muß von der Kunst auf geniale Weise, d. h. so dargestellt werden, daß er ein Unendliches in sich offenbare, dessen Inhalt durch keinen Begriff erschöpft werden kann: es ist dieses Gesetz für das Kunstwerk. Diese unergründliche Fülle gibt dem Kunstwerke nur die Idee. In jedem Kunstwerke muß darum eine Idee objectiv dargestellt werden; es gehört dieses zu dem Wesen eines wahren Kunstwerkes. So erscheint in dem Jupiter des Phidias die Idee der göttlichen Macht und Majestät. Da nun das Wesen der Schönheit eins ist mit dem Wesen eines wahren Kunstproductes, so besteht darum auch jenes in der objectiven Darstellung der Ideen. Nur da, wo in einem Werke eine Idee objectiv dargestellt ist, ist Schönheit.

§. 63. Doch die Ideen sind übersinnlicher Natur und können nicht unmittelbar und an sich selbst an die Anschauung gebracht werden. Die Kunst aber muß Gegenstände für die Anschauung hervorbringen; die Ideen müssen darum, wie alles, was Gegenstand der Anschauung werden soll,

eine sinnliche Form annehmen, in eine sinnliche Form gekleidet werden. Damit aber in der sinnlichen Form die Idee objectiv, Gegenstand der Anschauung werde, muß die Idee in die sinnliche Form übergehen, und die sinnliche Form die Fülle der darzustellenden Idee in sich aufnehmen und erschöpfen, oder beide müssen als ungetheilt und absolut Eins erscheinen. So erscheint in dem Jupiter des Phidias die Idee der göttlichen Macht und Majestät zur sinnlichen Form geworden, und die Form desselben erscheint als die sinnlich vernehmbar gewordene Idee der göttlichen Macht und Majestät; beide also als ungetheilt Eins und ununterscheidbar. Die Schönheit besteht darum in der ungetheilten Einheit und Harmonie von Form und Wesen, von Sinnlichem und Uebersinnlichem, von Form und Idee.

§. 64. Daraus, daß die Form eines schönen Kunstwerkes der objective Ausdruck einer Idee seyn müsse, scheint die Forderung an den Künstler hervorzugehen, daß er alles Individuelle in seinem Werke vertilgen müsse, und daß das Wesen der Schönheit selbst in Charakterlosigkeit bestehe. Winckelmann vergleicht die Schönheit mit dem Wasser aus dem Schooße der Quelle geschöpft, welches um so gesünder geachtet wird, je weniger Geschmack es hat. Aber gerade ist ein Kunstwerk um so schöner, je individueller es ist. Ein Kunstwerk nämlich wird in dem Maaße an Schönheit wachsen, in welchem es von dem Wesen der darzustellenden Idee in sich aufnimmt; in der Idee aber ist alles, was sie in sich faßt, auf eine durchaus individuelle, charakteristische Weise da. Diese Forderung an den Künstler und diese Ansicht der Schönheit scheint auf einem Mißverständnisse zu beruhen, welches aus der Verwechselung der Idee mit dem Begriffe entstanden ist. Der Begriff enthält allerdings die Merkmale eines Dinges in der höchsten Allgemeinheit und Abstraction in sich; aber es besteht auch eine un-

endliche Kluft zwischen der Idee und dem Begriffe. Was hier in der höchsten Allgemeinheit und Abstraction enthalten ist, ist dort auf eine höchst individuelle und charakteristische Weise da.

§. 65. Eine eigene Art der Schönheit ist die Grazie. Es ist dies diejenige Schönheit, welche auf dem Antlitze des unschuldigen Menschenkindes thronet, das Bild des Menschen im Zustande der Unschuld; daher man sie auch die natürliche Schönheit nennt. Venus Aphrodite ist unschuldig. In dem Zustande der Unschuld ist es in der Menschenseele noch nicht zur Entzweiung, zum Kampfe des Sinnlichen und Uebersinnlichen gekommen. Sinnliches und Uebersinnliches, Menschliches und Göttliches stehen in ungetrübter Einheit und Harmonie; und diese Harmonie ist nicht eine mit Mühe erworbene und durch Anstrengung erstrebte, sondern eine ursprüngliche Einheit und durch Liebe genährt. Diese himmlische Ruhe des Gemüthes, diese ungetrübte Harmonie in dem Innern der Seele verbreitet über das Antlitz und die ganze Gestalt des Menschenkindes, über alle seine Mienen, Geberden, Bewegungen und Stellungen einen unaussprechlichen Liebreiz. Die griechische Göttin der Liebe trug vorzugsweise den Gürtel der Grazien.

§. 66. Man kann eigentlich zwei Arten von Grazie unterscheiden, die griechische und christliche. Die griechische Grazie besteht darin, daß aus einer weiblichen Person das Streben zu gefallen hervorleuchtet, das aber durch Unschuld und Scham gemildert wird. Hierin ist das große Kunstwerk die griechische Venus von Medizis. Eine ganze Unschuld, wie die christliche ist, kannten die Alten nicht, und konnten sie gemäß ihrer Religion nicht kennen.

Durch die christliche Religion bekam die Grazie eine höhere Bedeutung, als die war, welche sie bei den Griechen hatte. Wenn sie dort lieblich ist, so ist sie hier holdselig.

Sie besteht darin, daß sich in einer weiblichen Person Unschuld und Scham ausspreche, aber ohne Streben zu gefallen, sondern es muß sich in ihr die Beschäftigung mit dem Himmlischen in Gedanken zeigen.

Als Meisterstücke stehen hierin die Madonnen Rafaels.

* Reiz, Anmuth, Lieblichkeit, Grazie (Liebreiz) und Holdseligkeit sind Wörter, die bald als gleichbedeutend genommen, bald mehr oder weniger von einander unterschieden werden. Gewöhnlich bezeichnet man mit denselben verschiedene Formen des Schönen und erklärt sie auf folgende Weise.

Reizend nennt man jene Darstellung des Schönen, in welcher der Zauber der Form so schmeichelnd und überwiegend hervortritt, daß mit dem unmittelbaren Wohlgefallen zugleich eine gewisse Sehnsucht nach Vereinigung mit dem dargestellten Gegenstande in uns erweckt wird. Jedoch darf, wenn das Reizende noch schön seyn soll, das erregte Wohlgefallen und das damit verbundene Verlangen nach Vereinigung mit dem Gegenstand nicht ein blos sinnliches, sondern muß ein rein menschliches seyn. Darum darf auch in der überwiegenden Form die Bedeutsamkeit der Idee nicht untergehen.

Das Anmuthige, die anmuthige Schönheit, offenbart sich in einer gewissen Feinheit, Sanftheit und Zartheit der Gestalten, verbunden mit einer angemessenen leichten Beweglichkeit, und erscheint daher vorzüglich in dem Weiblichen und Kindlichen, kann sich aber auch ausdrücken in dem Vortrage der Töne in der Musik, in der feinen Beleuchtung und Schattirung von Naturgegenständen u. s. f.

Am nächsten verwandt mit dem Anmuthigen und schwer durch charakteristische Merkmale von demselben zu unterscheiden ist das Liebliche. Pölitz setzt den Unterschied darein, daß die Anmuth mehr als die Lieblichkeit das Gepräge der Lebhaftigkeit an sich trage; die Lieblichkeit aber beinahe ausschließend den Charakter des Sanften und Milden behaupte.

Ueber Grazie und Holdseligkeit s. die vorstehenden §§.

D. H.

§. 67. Tritt die unschuldige, kindliche Seele, die reine, noch durch keine Sitte verderbte Natur im Gegen-

satze mit der künstlichen Sitte und der Convention der Welt hervor, so entstehet das Naive. Beim Naiven, sagt Kant, trägt die Natur über die Kunst den Sieg davon, aber die Natur muß Recht, die Kunst Unrecht haben. Als Beispiel des Naiven sind die unschuldigen Worte des Gellert'schen Fieckchens bekannt: Was sagten sie, Papa? ꝛc. Die höchst treuherzige Antwort einer Frau auf ihres Mannes Rath, seinen Freund zu heirathen: Ich habe auch schon daran gedacht.

§. 68. Das Naive kann nur in einem Zeitalter erkannt werden, wo die Menschheit schon von der Natur abgefallen ist, und diese einer lügenden Sitte und Convenienz zum Opfer gebracht hat. Homers und Theokrits Zeitgenossen kannten das Naive nicht, indem damals die Menschen noch Eins waren mit der Natur, das Naive damals noch nicht war. Aber damit dieses sey, müssen sich bei dem Abfalle der Menschheit von der Natur auch Naturkinder erhalten haben, welche ihre Gefühle und die sie bewegenden Ideen unbefangen aussprechen, unbekümmert, ob die herrschende Sitte und Convenienz der Welt damit einverstanden sey, oder nicht, ja, die, abweichend von ihr, die Regungen ihres Gemüthes und ihrer Seele in Worten und Mienen offen und kunstlos darlegen.

§. 69. Das Ideal eines Naturzustandes ziehet uns im Gegensatze mit der bürgerlichen Gesellschaft, und der in ihr herrschenden Sitte und Convenienz auf eine ungemeine Weise an, wegen der edlen und liebenswürdigen Einfalt der Menschen in diesem Zustande; daher auch Werke der Kunst, in welchen diese unverderbte Natur dargestellt ist, uns höchst erfreulich und schätzbar sind. Aber da der Ausdruck des Naiven nur der Nachklang der liebenswürdigen Harmonie eines Zustandes der Menschheit ist, der, leider, nicht mehr ist, so versetzet der Gedanke davon, der sich uns

nothwendig aufdringt, unsere Seele in eine wehmüthige Stimmung: das Lustgefühl, welches uns das Naive gewährt, ist darum nicht reiner Art; dem Gefühle von Lust sind einige bittere Tropfen von Unlust beigemischt. — Gemischtes Gefühl. —

§. 70. Kant theilet das Naive in zwei Arten, in das der Ueberraschung, und in das der Gesinnung. Das erste findet statt, wenn die Natur über die Kunst, wider Wissen und Willen der Person siegt; das andere, wenn dieser Sieg mit dem völligen Bewußtseyn der Person davon getragen wird. Bei dem Naiven der Ueberraschung gilt die Achtung der moralischen Anlage im Menschen überhaupt; bei dem Naiven der Gesinnung der Person, die dasselbe äußert.

§. 71. Nimmt man den Schein der naiven Offenherzigkeit an, absichtlich, blos um zu spotten, so entsteht das Schalkhafte. Schalkhaft ist es, wenn Boileau von einem Abbé sagt: Man sagt, er hält die Predigten eines andern, aber ich weiß, daß sie sein sind, denn er hat sie ja gekauft. — Schalkhaft ist es, wenn Lessing von der Galathee sagt:

„Die arme Galathee, man sagt, sie schwärz' ihr Haar,
Da doch ihr Haar schon schwarz, als sie es kaufte, war."

In beiden Fällen scheint es, als sollte die angegriffene Person entschuldigt werden, und nur aus Einfalt würde etwas gesagt, wodurch sie noch lächerlicher wird, als durch das, wogegen sie vertheidigt werden soll.

§. 72. Nur da, wo Ideen aus einem Kunstwerke hervorleuchten, ist Kunst, wo keine Ideen sind, ist keine Kunst. Die Idee gibt erst dem Kunstwerke die unendliche Tiefe, die nicht durch Begriffe ergründet werden kann, und die in keinem Kunstwerke vermißt werden darf.

Ist die in dem Kunstwerke sich ankündigende Idee, die

des Unendlich-Großen, des Unermeßlichen, so findet Erhabenheit statt. Erhaben ist der Jupiter des Phidias, von welchem man erzählt, niemand habe ihn anschauen können, ohne von der Majestät des göttlichen Wesens durchdrungen worden zu seyn. Zwar übersteigt die Idee des Unendlich-Großen, des Unermeßlichen die endlichen Schranken eines Kunstwerkes, kein Kunstwerk vermag diese Idee vollends in sich zu fassen, doch wird der beschauende Geist davon also ergriffen, daß die Idee des Unendlichen, des Unermeßlichen in ihm aufgeweckt wird.

§. 73. Darum nennt man im Allgemeinen erhaben jeden Gegenstand, bei dessen Anschauung die Idee des Unendlichen, des Unermeßlichen, in uns aufgeweckt wird — und unterscheidet ein physisch- und ein psychisch-Erhabenes, ein Erhabenes der Natur und des Geistes. Jenes theilet man mit Kant wieder ein in das mathematisch- (extensiv- und protensiv-Erhabene) und in das dynamisch-Erhabene.

Die Natur nämlich erscheinet dem beschauenden Geiste als unermeßlich entweder in Hinsicht ihrer Ausdehnung (dem Raume oder der Zeit nach) oder in Hinsicht ihrer Macht.

Mathematisch- und zwar extensiv-erhaben sind die Alpengebirge, die sich mit ihren Gipfeln in den Wolken verlieren:

So steht ein Berg Gottes,
Den Fuß in Ungewittern,
Das Haupt in Sonnenstrahlen.

Protensiv-erhaben ist die Ewigkeit, von der Haller singt:

Die schnellen Schwingen der Gedanken,
Wogegen Zeit und Schall und Wind,
Und selbst des Lichtes Flügel langsam sind,
Ermüden über dir, und finden keine Schranken.

§. 74. Erscheint die Natur als unermeßlich in Hinsicht ihrer Macht, so heißt sie dynamisch-erhaben. Zu der dynamischen Erhabenheit der Natur wird erfordert, daß die Macht derselben als eine solche erscheine, welcher keine menschliche Kraft gewachsen ist, als eine solche, mit welcher im Kampfe jede menschliche Macht nothwendig unterliegen müßte, d. h. daß sie als furchtbar erscheine. Jedoch dürfen wir uns vor derselben nicht wirklich fürchten; denn Furcht und Angst störet den ruhigen Gemüthszustand, ohne welchen die Natur in ihrer Erhabenheit nicht aufgefaßt werden kann.

Beispiele sind: ein tobendes Gewitter, eine hochlodernde und große Massen zerstörende Feuersbrunst, das Weltmeer in Empörung durch die Gewalt stürmender Orkane, wenn die Wogen sich wie Gebirge thürmen, ungeheure Massen herabstürzen, und sich unermeßliche Abgründe zu eröffnen scheinen. Auch die ruhenden Wirkungen zerstörender Kräfte behalten einen Reiz des Erhabenen, z. B. die von Zerstörungen eines Erdbebens übriggebliebenen, durcheinander liegenden unübersehbaren Trümmer.

Zu dem dynamisch-Erhabenen gehört noch die Macht des Schicksals, wie sie Horaz in der 35ten Ode des I. Buches schildert.

Die Macht Jupiters, von welcher Homer in der Ilias sagt:

> Er nickte mit dem Haupte, und der große Olymp
> Ward erschüttert bis in sein Innerstes.

Horaz in der 1ten Ode des III. Buches:

> Regum timendorum in proprios greges, etc.

Die Macht Gottes, in den Worten des Moses ausgedrückt:

> Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht.

§. 75. Das psychisch-Erhabene begreift als Arten unter sich das intellectuell- und das moralisch-Erhabene. Jenes deutet auf unumfaßliche Größe des Verstandes, dieses der Gesinnung hin.

Intellectuell-erhaben ist das Weltall, indem es auf die Idee eines unumfaßlichen, unendlichen Verstandes hindeutet. Wer mit forschenden Blicken, sagt Kant, die Ordnung der Natur, in der großen Mannigfaltigkeit derselben, nachdenkend verfolgt, geräth über eine Weisheit, deren er sich nicht gewärtig ist, in Erstaunen; eine Bewunderung, von der man sich nicht losreißen kann — eine Art von heiligem Schauer, den Abgrund des Uebersinnlichen sich vor seinen Füßen eröffnen zu sehen.

Durch diese ganze zahllose Mannigfaltigkeit von Wesen hindurch, heißt es in Engels Traum des Galilei, herrscht bis zum kleinsten Atom herab unverbrüchliche Ordnung: ewige Gesetze stimmen alles von Himmel zu Himmel, und von Sonne zu Sonne, und von Erde zu Erde in entzückende Harmonie.

Erhaben und zwar intellectuell-erhaben erscheinet uns die Weltgeschichte, indem eine unendliche Weisheit in ihr sichtbar wird, ein unendlicher Verstand, der die Freiheit der Menschen mit der allgemeinen Nothwendigkeit in Einklang setzet, der das regellose Chaos widerstrebender Elemente von Handlungen und Begebenheiten in die schönste Harmonie auflöset, zu einem harmonischen Ganzen ordnet, die Geschichte, die Enthüllerin eines Weltplanes, den der ewige Verstand selbst entworfen hat.

§. 76. Das moralisch-Erhabene besteht in dem Ausdrucke hoher Gesinnungen, in der Offenbarung großer Charaktere, großer Seelen. Um aber Hoheit der Gesinnung, Größe des Charakters, Seelengröße zu beweisen, dazu wird Kampf, wird Widerstreit erfordert: dieser ist zur Erhaben-

heit der Gesinnung eben so nothwendig, als das Unermeßliche der Natur zur Erhabenheit der Natur. Die Größe der Kraft nämlich zeiget und bewähret sich immer am anschaulichsten durch die Größe des Widerstandes und der Schwierigkeiten, die sie besieget, und nie erscheinet der große Mann im glorreichern Lichte, als im Kampfe. Das moralisch-Erhabene bietet die interessanteste Seite seiner ganzen Gattung dar; denn es gibt, sagt Seneca, kein Schauspiel, auf welches die Götter mit mehr Wohlgefallen herabsehen, als den großen Mann, der mit dem Unglücke ringt.

§. 77. Der Kampf, der Widerstreit aber ist entzündet, entweder in dem Innern des menschlichen Gemüthes selbst, es ist ein innerer Kampf, den der Mensch mit sich selbst führet; oder der Kampf ist ein äußerer, der Mensch liegt im Widerstreite mit der ihn umgebenden Welt, oder mit dem Verhängnisse.

Wir unterscheiden nämlich in der menschlichen Seele Endliches und Unendliches, Sinnliches und Uebersinnliches, sinnliche Triebe und Vernunft: durch jene ist der Mensch ein Halbbruder der Thiere, durch diese Bürger einer höhern Welt. Wenn beide sich im Widerstreite, im Kampfe begegnen, bringen wir unsere Achtung dem Helden dar, der über seine sinnliche Natur triumphirt, und zwar stehet jedesmal die Größe unserer Achtung im Verhältnisse mit der Größe der sinnlichen Macht, die sich, aber vergebens, gegen den vernünftigen Willen auflehnte. Erhaben in dieser Hinsicht erscheint der Gottmensch am Oelberge durch den Triumph über die widerstrebende Menschheit. Diese Seelen-Erhabenheit, welche er bewies, erreichte noch ihre höchste Verklärung durch die himmlische Ruhe und Gelassenheit, mit welcher er sich seinem Leiden unterzog, durch die göttliche Erbarmniß, womit er Jerusalems Weiber anredete und durch

das inbrünstige Gebet am Kreuze für seine Feinde: Vater! vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun.

§. 78. Im Kampfe mit der Außenwelt oder mit dem Verhängnisse beweiset die Seele moralische Erhabenheit:

Durch furchtlose Bestehung der größten Gefahren. Fürchte dich nicht, sagte Cäsar zu dem erblaßten Steuermanne, du führst Cäsar und sein Glück.

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae.

Durch standhafte Duldung der schwersten und qualvollsten Uebel. Als Beispiel dienet Prometheus im Aeschylus. Bereits schon an den Kaukasus angeschmiedet, gab er dem Merkur, der durch Androhung noch härterer Strafen vom Jupiter sein unbezwingbares Herz zu gewinnen suchen sollte, zur Antwort:

Merke dir dieses. Gegen deine Dienstbarkeit wollte ich mein Elend niemals vertauschen. Ich halte es für besser, diesem Felsen zu dienen, als ein Dienstbote deines Vaters Zevs zu seyn. — So muß man gegen Stolze stolz seyn.

Merk. Du scheinst dich an deinem Elende zu ergötzen.

Prom. Das thue ich. — Möchten sich meine Feinde eben so ergötzen. — Dich zähle ich mit darunter. —

Durch die Festigkeit des Entschlusses, lieber sich von dem Leibe zu trennen, als eine Befleckung zu dulden. So beweiset sich die moralische Erhabenheit eines Regulus im römischen Senate und bei seinem Scheiden aus Rom. Horatius. III. 5. — Und er wand sich mit eben der Geistesruhe aus den Armen seiner Gattin und seiner Freunde, und ging in dem hohen Bewußtseyn, seine Menschenwürde nicht entweiht zu haben, mit eben der Heiterkeit den Martern, die seiner warteten, entgegen, als wenn er, um von den Geschäften der Stadt auszuruhen, auf eines seiner Landgüter reisen wollte.

Durch freiwillige Hingabe aller äußeren Würde, sogar des irdischen Lebens, sobald sie dasselbe von einer, gleichwohl bewußtlos begangenen, Schuld beflecket sieht. Auf dieser Höhe zeigte sich Oedipus im Sophokles. Es war ein Orakelspruch, daß aus dem Hause der Jokaste der Sohn den Vater ermorden und seine leibliche Mutter zur Gemahlin nehmen würde. Der dagegen getroffenen Maaßregeln ungeachtet erfolgte alles wirklich. Und das Wunderbare dabei war, daß alles, was der Sohn dagegen that, ihn in sein Schicksal hineinzog. Nach der Entdeckung der That verließ Oedipus die Stadt und den Thron und stach sich selbst die Augen aus u. s. w.

§. 79. Das psychisch-Erhabene wird nach der Größe des Verstandes oder des Charakters bemessen, welche die Seele beweiset: das Unmoralische schließt darum das Erhabene nicht aus. Aller Heroismus trägt das Gepräge des Erhabenen, wenn gleich nicht immer den Stempel des Sittlichen.

Die Seele des Bösen beweiset Erhabenheit, wenn sie bei ihren unsittlichen Bestrebungen einen Charakter entwickelt, der uns in Staunen setzt, eine Stärke zeiget, an deren Felsenbrust alle Pfeile der Gewaltigen abprellen, eine Kühnheit, die jeder, auch der größten Gefahr Trotz bietet, und einen Muth, der eine Alpenkette von Hindernissen siegreich übersteiget; oder wenn sie im Kampfe mit Uebeln eine Standhaftigkeit beweiset, die unsere ganze Bewunderung aufregt, oder auch diesen mit einer Unerschrockenheit entgegengeht, die uns staunen macht. Man denke an Medea, Catilina und hundert andere Ungeheuer der Geschichte, die wegen der bewiesenen Größe des Geistes und des Muthes Gegenstand unserer Bewunderung sind, obgleich ihre Bestrebungen und Handlungen vor dem Richterstuhle des Sittengesetzes verdammt stehen. Selbst Miltons Satan ist ein erha-

bener Charakter, indem er nach seinem Falle die Hölle also anredet: Seid gegrüßt, Schrecknisse, dich grüße ich, unterste Welt, und dich, tiefeste Hölle. Empfange deinen neuen Bewohner, einen, der ein Gemüth mit sich bringt, das weder Ort noch Zeit zu verändern vermag. Das Gemüth ist sein eigener Platz und kann in ihm selbst einen Himmel aus der Hölle und eine Hölle aus dem Himmel machen. — Wenigstens werden wir hier frei seyn; denn der Allmächtige hat hier nicht gebaut, was er uns mißgönnen sollte, er wird uns hier nicht verjagen.

Auch die Leidenschaften offenbaren nicht selten eine Größe, welche imponiret, zwar nicht unmittelbar und durch sich selbst, doch durch die hohe Thatkraft, welche sie verleihen, und durch die heroische Kühnheit, zu der sie entflammen.

* Ueber manche mit dem Begriffe des Erhabenen mehr oder weniger verwandte Begriffe kommen in den ästhetischen Lehrbüchern verschiedene, auf mehrfache Weise willkührlich ausgesprochene, Erklärungen vor. Indem ich hier die vorzüglichsten jener Begriffe anführe, nehme ich bei der Bestimmung derselben besonders Rücksicht auf Fr. Th. Vischer's Abhandlung über das Erhabene und Komische. Stuttgart. 1837.

a) Das Feierliche besteht in der erhabenen Darstellung der Verehrung, welche intelligente Wesen einem geistig Bedeutenden zollen. Es thut sich dem Ohr vorzüglich kund durch tiefe, mehr oder weniger monoton und langsam in Pausen fortschreitende Töne; dem Auge durch eine gleichmäßige, langsame Bewegung.

b) Das Prächtige tritt überhaupt hervor in der Aufhäufung und Ausbreitung des an sich Werthvollen in verschwenderischer Fülle, blos zu dem Zwecke, um ein Höheres zu verherrlichen. Das Erhabene tritt also hier in Verbindung mit Schmuck und Glanz; nur muß der Künstler dabei sich hüten, den geschmückten Gegenstand als bloßes Accidens des Schmuckes zu behandeln, indem dadurch das Erhabene verloren gehen, und der Gegenstand, der geschmückt werden soll, selbst verunstaltet werden würde.

c) Das Wunderbare im ästhetischen Sinne entsteht, wenn das dynamisch-Erhabene der Natur phantastisch aufgefaßt wird. Im Wunderbaren, sagt Vischer, wird eine unendliche Macht vorgestellt, welche physisch wirkt, aber doch zugleich nicht physisch. Denn sie wirkt in der Natur, und doch gegen die Natur, tritt als Natur auf, und ist doch mehr als Natur. Das Wunderbare darf demnach nicht verwechselt werden mit dem Unerwarteten, mit dem, was nach dem gewöhnlichen Laufe der Dinge selten vorkommt, oder, weil es bisher noch nicht vorgekommen ist, seiner Neuheit wegen von der gewöhnlichen Naturordnung abzuweichen scheint. Alles Wunderbare ist zwar immer ein Unerwartetes, aber nicht alles Unerwartete auch ein Wunderbares.

d) Das Wunderbare hat zwar immer auf den ersten Anblick etwas Unheimliches, kann aber doch, je nachdem es in seiner Grundidee aufgefaßt wird, auch einen mehr sanften und versöhnenden Eindruck machen. Am leichtesten aber geht es in das Furchtbare über, sobald nämlich mit dem Erscheinen einer unserm Widerstandsvermögen überlegenen gewaltigen Kraft, die Idee eines möglichen Kampfes, in dem wir erliegen müßten, in uns rege gemacht wird.

e) Das Wunderbare als ein schlechthin Zerstörendes, gegen das es keine Waffe gibt, vorgestellt, ist das Schauderhafte, wovon man mit Recht das Schauerliche unterscheidet. Schauerlich sind Gegenstände, welche durch das Helldunkel, in dem sie schweben, die Einbildungskraft auf eine eigenthümliche Weise und in der Art anregen, daß, wenn schon keine eigentliche Furcht, doch ein leises Erbeben in uns aufsteigt.

f) Das Pathetische, als Ausdruck einer, mit Würde und Ernst hervortretenden, starken, Gemüthsbewegung, steht unter dem Begriffe des moralisch-Erhabenen, ja ist das moralisch-Erhabene selbst; erscheint aber bald in positiver, bald in negativer Form, d. h. bald als energisch handelnd, bald leidend, aber im Leiden die Freiheit noch bewährend. Vischer nennt vorzugsweise die positive Form des Affects das Pathetische oder das heroisch-Erhabene, wobei die Affecte nicht in einem Verhältnisse des Gegensatzes gegen die höhere menschliche Natur, sondern vielmehr als geflügelte Boten und Vollstrecker ihrer Befehle erscheinen. Es gehören hieher alle jene Affecte, die man unter dem Namen des edleren Zorns zusammenfassen kann und welche Kant Affecte der wackern Art nennt, nämlich solche, die das Bewußtseyn unserer Kräfte, jeden Widerstand

zu überwinden rege machen, welche also, ihrer Natur nach durch Hindernisse erzeugt und gegen Hindernisse gerichtet, die Stärke des Willens nicht hindern, sondern offenbaren.

Gewöhnlicher, und namentlich von Schiller, wird aber das moralisch-Erhabene in seiner negativen Form das Pathetische genannt, wo die Macht des Geistes sich in ihrer ganzen Größe zeigt durch Uberwindung des Affectes, wo die Freiheit sich dadurch bewährt, daß sie in ihrer Entzweiung mit dem Affecte sich dennoch erhält. Es ist demnach nicht das Leiden als solches, sondern nur der geistige Widerstand gegen dasselbe pathetisch.

g) Wenn das leidende Subject den niederschlagenden Affect in Thränen und Klagen ausbrechen läßt, jedoch so, daß die Freiheit des Willens sich noch durch stille und sanfte Ergebung bewährt, so entsteht das Rührende, die weibliche Gestalt des Leidens, welche aber auch am rechten Orte die männliche Natur nicht verunstaltet. Nur darf sich der weiche Affect des Leidens nie so weit verirren, daß man in dem Zerfließen der Empfindung gar keine Willenskraft mehr unterscheiden kann. — Gewöhnlich nennt man in ästhetischer Hinsicht rührend, was in dem Gemüthe ein gemischtes Gefühl sanfterer Art erzeugt, oder dasjenige, was das Gemüth in eine unruhige, zwischen Lust und Unlust schwankende, aber zuletzt doch überwiegend angenehme Stimmung versetzt.

h) Das moralisch-Erhabene als ruhiger, kampfloser Zustand, in welchem alle geistigen Kräfte in's Gleichgewicht getreten sind, als die zur andern Natur gewordene Beherrschung der Affecte, heißt Würde. Der höchste Grad der Würde ist das Majestätische, das nur dem Heiligen, dem über alle Regungen und Bewegungen einer sinnlichen Natur unendlich Erhabenen zukommen kann. Andere knüpfen den Begriff des Majestätischen an den Begriff des Feierlichen, behauptend, ein höherer Grad des Feierlichen sey das Majestätische, das eine gewisse Verehrung fordert, die sich selbst bis zur Anbetung erheben kann, wobei aber nicht zu übersehen ist, daß ihr Begriff des Feierlichen selbst schon an den Begriff der Würde grenzt.

i) Das Zauberhafte. Wenn, sagt Vischer, die Phantasie den Satz, daß der Geist über die Natur Macht hat, so auffaßt, als könne er innerhalb der Naturgesetze wie eine Naturmacht wirken und die gewöhnlichen Naturgesetze durchbrechen und aufheben, wodurch etwas entstehen soll, das zugleich ein Naturereigniß und zugleich ein sittliches Factum ist, indem es

die unmittelbar physisch wirkende ethische Kraft darstellt, so ist damit der Begriff der Zauberei, als der phantastischen Form des ethisch-Erhabenen, gegeben.

k) Das Wesen des Tragischen setzt man gewöhnlich mit Schiller und A. W. Schlegel in einen Kampf zwischen Freiheit und Nothwendigkeit. „Eine geistige und unsichtbare Kraft, sagt Schlegel, kann nur durch den Widerstand gemessen werden, welchen sie einer äußerlichen und sinnlich zu ermessenden Gewalt leistet. Die sittliche Freiheit des Menschen kann sich daher nur im Widerstreit mit den sinnlichen Trieben offenbaren. Nur im Kampfe bewährt sich das Sittliche, und wenn der tragische Zweck einmal als eine Lehre vorgestellt werden soll, so sey es diese: daß, um die Ansprüche des Gemüths auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Daseyn für nichts zu achten sey, daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müssen."

Dagegen erklärt Vischer das Tragische als das Erhabene des absoluten Geistes und spricht sich im Wesentlichen darüber auf folgende Weise aus: Wahrhaft erhaben kann nur der Geist seyn, der die Bestimmtheiten und Einseitigkeiten des subjectiven Geistes — nicht neben und ausser sich hat, sondern — in sich begreift und als die Macht über diese beschränkten Geister sie eben so sehr aus sich hervorgehen, als auch an ihrer Unvollkommenheit und Relativität zu Grunde gehen läßt. — Das Erhabene des absoluten Geistes, das Tragische, hat demnach wie alles Erhabene eine positive und eine negative Seite: der absolute Geist erzeugt die subjective Erhabenheit aus sich, und schlingt sie in seinen Abgrund zurück. — Das positiv Tragische besteht demnach darin, daß uns die subjective Erhabenheit in einem höhern Lichte als Ausfluß der göttlichen entgegen tritt. Der Held ist als menschlich großer Charakter eine erhabene Erscheinung, eine erhabnere, wenn wir ihn als Organ eines höhern Willens betrachten, und wenn er sich selbst als solchen anerkennt, der in göttlichem Auftrage handelt. — Das negativ Tragische ist das Schicksal. Den wahren Begriff des tragischen Schicksals bilden aber zwei Momente: das Absolute und das Subject. Beide stehen in dem Verhältniß zu einander, daß das Subject zwar dem Absoluten sein Bestehen, seine Kräfte, seine Größe verdankt und dadurch als eine bedeutende Macht erscheint, aber auch nur erscheint; denn daß es diese Größe jenem Höhern verdankt, und daß diese Größe selbst, verglichen mit jenem, nur eine relative

an Schwachheiten und Blößen krankende ist, — dies erweiset sich im Tragischen, die menschliche Größe schlägt um in menschliche Kleinheit. Aber weil sich im Untergange der menschlichen Erhabenheit eben die göttliche offenbart, so geht dieser Schmerz bei dem Zuschauer in ein Gefühl der Versöhnung über, das um so reiner ist, je klarer eben diese Offenbarung auch der tragischen Person zum Bewußtseyn kommt. — Man muß aber, um alle Schwierigkeiten zu lösen, drei Stufen der Schicksals-Idee unterscheiden. Auf der niedersten oder ersten Stufe erscheint das Absolute als der dunkle Grund einer unendlichen Naturmacht, dem das Subject nicht wegen einer ausdrücklichen Schuld, sondern nur überhaupt, weil es als endliche, individuelle Existenz dem allgemeinen nicht adäquat ist, seinen Tribut bezahlen, seine Größe zurückgeben, seine Existenz opfern muß. — Auf der zweiten Stufe, mit welcher eigentlich erst das wahrhaft Tragische beginnt, herrscht das Schicksal als Gerechtigkeit, hiemit als geistige Macht in einem sittlichen Kreise. Das tragische Subject bezahlt in seinem Leiden die Schuld eines bewußten, imputabeln sittlichen Vergehens; nicht die Schranke der Existenz überhaupt vernichtet es, sondern es will die Schranken des Endlichen überfliegen, es verletzt die sittliche Ordnung, und zur Strafe dafür dreht sich seine scheinbare Größe plötzlich, wiewohl nicht unvorbereitet, in Erniedrigung, in Annulirung um. — Auf der dritten, der reinsten und durchsichtigsten Form des Tragischen, werden erst die beiden Elemente desselben in ihre ganze Tiefe verfolgt. Das eine derselben, der absolute Geist, erscheint jetzt als reine geistige Einheit aller sittlichen Wahrheiten und Gesetze. Das andere erscheint als ein Subject, das Eine dieser sittlichen Wahrheiten zu seinem Pathos gemacht hat und mit energischem Eifer verfolgt. Dieses Subject hat Recht, weil, was es will, eine Wahrheit, eine wirkliche menschliche Pflicht und Tugend ist; aber es hat Unrecht, weil diese Wahrheit ihre Stelle in dem Complex anderer sittlicher Gesetze hat, welche ebenfalls wahr sind, und das Subject in der Verblendung seines einseitigen Pathos dieß nicht zugibt. Daher steht ihm in einem andern Subjecte das andere sittliche Gesetz mit derselben Kraft des Pathos gegenüber, und dieses andere Subject hat auch aus dem nemlichen Grunde in seinem Rechte Unrecht. Diese einseitigen Rechte treten nun in einen Kampf, dessen Resultat ist, daß beide ihre Einseitigkeit im Feuer des Leidens abstreifen, und so, indem jedes dem andern das Zugeständniß seines

Unrechts im Rechte macht, die höhere Einheit derselben im absoluten Geiste hervortritt.

** Als fehlerhafte Behandlungen des Erhabenen werden gewöhnlich angeführt:

a) Der Schwulst, das falsche Erhabene, der Schein des Erhabenen, welcher entsteht, wenn der Künstler Gegenstände, die nichts Erhabenes an sich haben und ihrer Natur nach einer erhabenen Darstellung unfähig sind, doch als erhaben darzustellen sucht. Der Schwulst ist also eigentlich eine Affectation des Erhabenen, und kommt als solche in allen Künsten mehr oder weniger vor. In der redenden Kunst besteht aber der Schwulst insbesondere darin, daß der Künstler entweder einen an sich wirklich großen und erhabenen Gegenstand seiner Natur und Würde gemäß nicht darzustellen vermag, und daher seine Geistesschwäche hinter einem Schwall hochklingender Worte zu verbergen sucht, oder auch das Unbedeutende und Gemeine durch ein erkünsteltes Pathos und eine mit Blumen und Bildern überladene Sprache zum Erhabenen stempeln zu können wähnt. — Was wir Schwulst nennen, ist dem Wesen nach gleichbedeutend mit dem, was die Engländer Bombast, die Franzosen Phöbus zu nennen pflegen. Wenn der Schwulst sich bis zum ganz Sinnlosen und Unverständlichen steigert, so erhält er den Namen Gallimathias.

b) Das Abenteuerliche. Der Begriff des Abenteuerlichen wird aber sehr verschieden bestimmt. Sulzer nennt es das falsche Wunderbare; Eberhard, das unnatürlich oder ungereimt Große; andere nennen es das seltsam Thörichte; das Kühne voll unerwarteter Auftritte; das auf Gerathewohl Unternommene u. s. w. Alle diese verschiedenen Erklärungen lassen sich aber füglich zurückführen auf den Begriff des seltsam Uebertriebenen, welches durch seinen Widerstreit gegen Natur und Vernunft, gegen Wahrscheinlichkeit und selbst Möglichkeit als ungereimt erscheint und daher in das Gebiet des Komischen fällt. Soll aber das Abenteuerliche, als Komisches, sich zum Gegenstande der Kunstdarstellung eignen und ein ästhetisches Wohlgefallen erwecken, so muß es frei und mit Bewußtseyn als abenteuerlich behandelt werden, wie es Cervantes, Arioſto, Wieland ꝛc. behandelt haben. Wenn hingegen der Künstler das Abenteuerliche mit dem Großen und Erhabenen verwechselt, und es unwillkührlich und bewußtlos für groß und erhaben hält und als solches behandelt und darstellt, so kann man

nur den Darsteller belachen, ohne seinem Producte irgend einen ästhetischen Werth beizulegen.

c) Wenn der Künstler aus Mangel an Kraft das an sich Große und Erhabene durch eine alltägliche, gemeine, unedle Darstellung verunstaltet, so entsteht das Niedrige (Bathos), was man wohl auch das Platte, das Kriechende u. s. f. nennt.

d) Wenn der Künstler wahrhaft erhabene Gedanken durch weitschweifige Umschreibungen, durch umständliches Herausheben und Ausmalen der Theilvorstellungen entkräftet, so entsteht das Wässerige, Matte, Kraftlose, Schleppende.

D. H.

§. 80. Dem Erhabenen ist entgegengesetzt das Lächerliche. Jenes erwecket in uns die Idee des Unendlich-Großen, dieses die des Unendlich-Kleinen.

Die Idee des Unendlich-Kleinen erwachet aber in uns, wenn wir Ungereimtheit wahrnehmen. Der Begriff des Lächerlichen erfordert also Ungereimtheit. Wir spannen uns nämlich an, um die Ungereimtheit zu fassen, und da wir sie als solche fassen, geht die Anspannung in Nachlassung über, welches sich äußerlich durch Lachen ausdrückt.

Doch um das Gefühl des Lächerlichen zu erregen, muß die Ungereimtheit dem, bei welchem sie gefunden wird, auch zugeschrieben werden können. Niemanden von Geschmack und Bildung werden Naturgebrechen als lächerlich erscheinen. Das Lächerliche beschränkt sich nur auf die freie Menschenthat, auf unfreie Wesen kann es nur in so fern ausgedehnt werden, als wir vermöge der Einbildungskraft Persönlichkeit auf sie übertragen, sie personificiren.

§. 81. Aber auch nicht jede zurechnungsfähige Ungereimtheit ist lächerlich. Lächerlich ist nicht jene, welche auf groben Verstandes-Irrthümern beruht, — theoretische — noch die, welche in moralischen Verwirrungen besteht — moralische — noch auch eine solche, welche praktisch nachtheilig seyn, ernsthafte Folgen haben, oder auf ernste Ge-

danken leiten kann. Man lacht, wenn man Reguards Zerstreuten sieht, der den Degen auf der rechten Seite, einen Hut auf dem Kopfe und einen andern unter dem Arme trägt: aber der Anblick hört sogleich auf lächerlich zu seyn, sobald man erfährt, daß der vermeinte Zerstreute ein Wahnsinniger ist. Die Ungereimtheit muß in unwichtigen Dingen Statt finden und selbst zur Verachtung zu gering, zum Hasse zu gut, und zur ernsten Betrachtung zu unwichtig seyn.

* Nach Kant besteht das Lächerliche in einer plötzlichen Auflösung einer gespannten Erwartung in Nichts. Doch oft wird eine gespannte Erwartung plötzlich in Nichts aufgelöset, ohne das Gefühl des Lächerlichen zu erregen, und vieles ist lächerlich, ohne eine gespannte Erwartung in Nichts aufzulösen.

§. 82. Nur da, wo Mißverhältnisse und Widersprüche sind, kann das Lächerliche seyn; in dem Treiben und Thun der Menschen wird darum das Lächerliche nur in sofern hervortreten, als sich darin Mißverhältnisse, Widersprüche offenbaren: wenn z. B. ein Furchtsamer den Beherzten affectirt, ein Thor die Miene des Klugen und Weisen annimmt, oder eine häßliche Alte die Junge und Schöne spielet, so läßt dieses sehr lächerlich. Das Lächerliche aber erscheint im Leben der Menschen in seiner vollen Stärke, wenn ihre Zwecke und die zur Realisirung derselben getroffenen Maaßregeln, wenn Absicht und Mittel, Zweck und Handlung im offenbaren Mißverhältnisse zu einander stehen: nur muß man dem, der die Ungereimtheit begehet, noch seinen Verstand und seine Einsicht leihen, damit das Ungereimte desto deutlicher und auffallender hervorgehe. Lächerlich ist es, wenn ein Bürgermeister im Eigendünkel seiner hohen Weisheit den Befehl ertheilt, die Thore der Stadt zu schließen, um seines entflogenen Vogels habhaft zu werden.

§. 83. Auch Gegenstände, die an sich nicht lächerlich sind, können als solche erscheinen — durch die Art ihrer

Darstellung, worin das besteht, was man das Komische nennt. Das Lächerliche haftet an dem Gegenstande, das Komische aber besteht in der Darstellung, und diese ist ein Erzeugniß des Geistes.

Das Lächerliche kann nur da hervortreten, wo Mißverhältnisse, wo Widersprüche obwalten; daher auch die Darstellung, wenn durch sie ein Gegenstand lächerlich erscheinen, oder wenn sie komisch seyn soll, diese (Mißverhältnisse, Widersprüche) in sich aufnehmen muß. Verschieden kann die Art und Weise seyn, wie mittelst der Darstellung ein Gegenstand als lächerlich erscheint; immer aber muß ein Mißverhältniß, ein Widerspruch da seyn. Nichts ist an sich weniger lächerlich, als das häusliche Leben; es kann aber in der Darstellung als lächerlich erscheinen, durch Umkehrung seines natürlichen Verhältnisses, wenn man in der Darstellung desselben den Mann die Rolle des Weibes, und das Weib die Rolle des Mannes spielen läßt. — Durch seltsame Verwickelung von Verhältnissen kann etwas, das keineswegs das Gepräge des Lächerlichen an sich trägt, ins Lächerliche verfallen, wenn z. B. ein Geiziger in Situationen versetzt wird, verschwenderisch, oder ein Feiger tapfer seyn zu müssen. Dasselbe kann auch durch seltsame Auflösung von Verhältnissen, durch unerwartete Auflösung einer großen Erwartung in Nichts erreichet werden, durch

Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.

Auch die Natur verwickelt manche Verhältnisse im Leben so sonderbar, und löset manche so unerwartet und sonderbar auf, als ob sie dem Lustspieldichter vorarbeiten wollte. Hier scheinet der Zufall an die Stelle des Komikers zu treten. Die Erfahrung der letzten Zeit hat es wiederholt bestättigt, daß von dem Erhabenen nur ein Schritt zum Lächerlichen sey. — Die Darstellung, als die Zeichnung, das Colorit des Gegenstandes, muß immer mit der Natur des

Gegenstandes zusammenstimmen, das Gemeine muß gemein, das Erhabene erhaben dargestellt werden: durch Umkehrung dieses Verhältnisses, durch Widerstreit der Darstellung mit der Natur des Gegenstandes sinket derselbe ins Lächerliche herab. Darauf beruhet das Wesen der Parodie und der Travestirung. Jene stellet das Große im Kleinen, diese das Kleine im Großen dar. Beispiele sind: die Belagerung von Gibraltar durch die Spanier, parodirt von Lichtenberg, und die Aeneide von Blumauer travestirt.

§. 84. Auf der höchsten Stufe des Komischen stehet die Caricatur. Hier erscheinet die Umkehrung des Ideals als Ideal der Kunst. Nur glaube man nicht, daß die Caricatur in einer willkührlichen Verunstaltung des Wirklichen, in der willkührlichen Verzerrung der Gestalt bestehe, sonst gehörte sie wahrhaft nicht in das Gebiet der Kunst. Nur da, wo Ideen sind, ist Kunst: aus den verzerrten Zügen muß darum eine Idee hervorleuchten, diese Züge müssen Bedeutung haben. Wo die Caricatur aufhört, sinnliches Bild einer Idee zu seyn, also aufhört, charakteristisch zu seyn, fällt sie in das Abgeschmackte.

§. 85. Eine besondere Art des Komischen, oder vielmehr die ernste Seite desselben, ist das Humoristische. Der Humorist sieht und beurtheilt die Dinge von einem ganz eigenthümlichen Gesichtspuncte aus, wo diese ein originelles, von der gewöhnlichen Ansicht durchaus verschiedenes Ansehen haben. Eine solche Betrachtungs- und Darstellungsweise der Dinge heißt humoristisch. Die eigentliche Stimmung des Humoristen ist, die Dinge, so zu sagen, auf den Kopf zu stellen und sie so umgekehrt anzuschauen und darzustellen. Ich nenne das Humoristische die ernste Seite des Komischen, indem der Humorist die Nichtigkeit alles Wirklichen des menschlichen Lebens im Gegensatze mit dem Ideale zeigt, zeigt, wie klein der wirkliche Mensch ist bei der

Größe seiner Bestimmung, bei der Größe der Aufgabe, die er zu lösen hat. Swift schrieb Betrachtungen über einen alten Besen; es war nämlich zu seiner Zeit Sucht der Physiker, über jede kleine Naturerscheinung Betrachtungen anzustellen und Seufzer auszustoßen. Der größte der deutschen Humoristen ist Richter, unter dem Namen Jean Paul berühmt.

Hieher gehört noch die Ironie. Sie ist verstelltes Lob und besteht darin, daß man einem Dritten unter dem unmittelbaren Scheine des Beifalls oder Lobes, seine Fehler vorbringt. Es ist ein vierzigjähriger Falerner, den ich dir vorsetze, sagte Damasippus zu seinem Gaste Cicero von seinem schlechten, jungen und herben Weine. Cicero erwiederte: in der That, er hat ein gesundes und frisches Alter.

* Auch der Begriff und die Eintheilung des Komischen werden von Verschiedenen verschieden bestimmt. Vischer hat a. a. O. S. 158 ff. eine Kritik der verschiedenen Begriffsbestimmungen des Komischen unternommen und zugleich den Begriff selbst genauer zu bestimmen versucht. Im Allgemeinen gibt er das Verhältniß des Komischen zu dem Schönen und Erhabenen mit folgenden Worten an: „Stellen wir uns die beiden Momente des Schönen, die Idee und die sinnliche Erscheinung in dem Bilde einer Wage vor, deren beide Schaalen, die eine dies, die andere jenes Moment enthalten, so können wir sagen: im Schönen sind beide im Gleichgewichte, im Erhabenen wird die Schaale, die das sinnliche Moment trägt, in die Höhe gezogen, im Komischen aber rächt sie sich, und die ideale Seite, das Erhabene wird — und zwar durch einen plötzlichen Druck hinaufgeschnellt."

Als Eintheilungsgrund für das Komische nimmt er die drei Hauptthätigkeiten des theoretischen Geistes an: sinnliche Anschauung, Verstand, Vernunft, und unterscheidet daher:

a) Das naiv Komische, die Posse (das Burleske) als die unterste Stufe, welche man mit Recht das niedrig Komische nennt, wo beide Seiten des Kontrasts nur sinnlich angeschaut werden. Das Erhabene, das hier zum Falle kommt, liegt ganz oder vorwiegend in der äußern Erscheinung und körperlichen Na-

tur, und eben daher ist auch das niedrige Element, wodurch jenes zum Falle kommt, immer derb-sinnlich. Indessen gibt es auch innerhalb dieser Sphäre wieder mancherlei Abstufungen. Der Repräsentant des Höchsten, was hier geleistet werden kann, ist der Eulenspiegel, der Harlekin, welcher nicht einfacher Thor, sondern zugleich Schalk ist, indem er ein leises Bewußtseyn seiner Verkehrtheit hat.

Aus der phantastischen Behandlung des niedrig Komischen entsteht das Groteske, eine phantastisch-launige, oft scheinbar närrisch-seltsame Verbindung verschiedenartiger Dinge. Seinen Namen hat es vom italienischen grotta, Höhle, indem man zuerst in den Zimmern verschütteter römischer Gebäude und in Gewölben unter der Erde die besondere und seltsame Gattung von Malereien und architektonischen Verzierungen fand, in welchen Genien, Menschen und Thiere mit Laub- und Blumenwerk chimärisch verbunden erscheinen, und die man daher Grotesken nannte. Nachher hat man aber den Ausdruck grotesk auch auf andere Künste, ins besondere Ton-Tanz- und Schauspielkunst übergetragen.

Die Arabesken oder Moresken, deren Ursprung von den Arabern und Mauren abgeleitet wird, fallen zwar in Hinsicht auf ihre ästhetische Bedeutung dem Wesen nach mit dem Grotesken in Eins zusammen, unterscheiden sich aber von diesen dadurch, daß sie nur in einer phantastischen Verbindung von Blumen, Laub- und Strauchwerk bestehen.

Auch die Caricatur gehört in das Gebiet des niedrig Komischen. Man nennt die Caricatur gewöhnlich das umgekehrte Ideal. Dambeck setzt erläuternd hinzu: wie der Künstler bei ernster Darstellung eines Ideals aufwärts strebt und bis zum höchst möglichen Grade gesteigerte Vollkommenheit liefert, so arbeitet der carikirende Künstler abwärts, indem er Unvollkommenheiten wenigstens bis zur tiefsten Grenzlinie des Aesthetischen treibt, aber freilich nicht in der unkünstlerischen Absicht, das Ideal blos willkührlich zu verletzen, sondern vielmehr gerade deßhalb, um mittelst dieser Verletzung desto kräftiger an die Forderungen des Ideals zu mahnen.

Von den gewöhnlichen Erklärungen der genannten Unterarten des niedrig-Komischen weicht Vischer einigermaßen ab, indem er sagt: „Der Grotesktänzer stellt das Groteske am menschlichen Organismus dar, Marionetten-Metamorphosen in dem willkührlichen Umspringen der verschiedensten Natur- und Kunstgestalten in einander, die Malerei in der Durcheinanderschlingung

der verschiedenen Naturreiche als Arabeske und in der satyrischen Verzerrung des menschlichen Körpers als Caricatur."

b) Das Komische des Verstandes oder der Reflexion, der Witz. Die Erhabenheit, welche hier zum Falle gebracht wird, ist abstract verständiger Natur: es ist nämlich der Ernst des verständigen Zusammenhanges der Vorstellungen unter einander, welcher aufgelöst wird. — Die gewöhnliche Erklärung des Witzes, daß er eine Fertigkeit sey, Aehnlichkeiten zwischen Unähnlichem aufzufinden, glaubt Vischer nicht ohne Grund auf folgende Art erweitern zu müssen: „Der Witz ist eine Fertigkeit, mit überraschender Schnelle mehrere Vorstellungen, die nach ihrem innern Gehalt und dem Nexus, dem sie angehören, einander eigentlich fremd sind, zu Einer zu verbinden."

Die verschiedenen Arten des Witzes hat vorzüglich Jean Paul genau unterschieden und charakterisirt. Ihm zum Theil folgend macht Vischer folgende Eintheilung.

Es ist im Witze bald mehr der Widerspruch der Vorstellungen, die wir vereinigen sollen, also die Antithese in der Synthese; bald mehr die Einheit in der Verschiedenheit, also die Synthese in der Antithese, was uns überrascht.

Der antithetische Witz nimmt in eine Reihe zusammengehöriger Vorstellungen plötzlich eine diesem Zusammenhange widersprechende auf, wodurch die ganze vorhergehende Reihe aufgehoben und so die erregte Erwartung plötzlich in Täuschung aufgelöst wird.

Der synthetische Witz verbindet entfernte Vorstellungen in eine scheinbare Einheit, und ist bald mehr bildlich, bald mehr unbildlich.

Der unbildliche Witz beruht vorzüglich auf der Möglichkeit, eine Copula, ein Zeitwort oder Prädicat auf mehrere Gegenstände, die einander eigentlich nichts angehen, auf gleiche Weise anzuwenden. (Andere nennen den unbildlichen Witz vorzugsweise Reflexionswitz, und erklären ihn als diejenige Art des Witzes, bei welchem der Verstand vorherrschend ist und sich meistens in Antithesen ausspricht.)

Der bildliche Witz kann zwar auch antithetisch seyn, indem man sich z. B. den Schein gibt, als wolle man durch eine Vergleichung einem Subjecte ein Prädicat beilegen, dann aber plötzlich mit einem Bilde schließt, das vielmehr die entgegengesetzte Eigenschaft bezeichnet. Das Bild ist demnach hier ein negatives, nicht ein positives Moment. Der eigentlich bildliche

Witz aber ist synthetisch und besteht in der affirmirenden Beleuchtung einer Vorstellung durch Herbeiziehung eines anschaulichen Bildes. Das Bild muß aber hier nur scheinbar passen und streng genommen unpassend seyn, es darf keine innere Verwandtschaft zwischen Bild und Sache Statt finden, weil sonst der komische Effect verloren geht. Eben dadurch unterscheidet sich aber der bildliche Witz von der Vergleichung überhaupt.

c) Das Komische der Vernunft oder der Humor. Vischer erklärt sich hierüber im Allgemeinen auf folgende Weise: „Der Humor unterscheidet sich von den früher betrachteten Gattungen des Komischen gerade dadurch, daß er dem Komischen auf den Grund geht, während diese auf der Oberfläche verweilen. Ihre Elemente und die Willkühr des Subjects haben sie mit dem Humor gemein: etwas Erhabenes auf der einen, eine ungereimte Einzelnheit auf der andern Seite, und das Subject wirft sie in heiterer Verwegenheit einander unter die Beine. Der Humor hat dieselben Ingredienzien, aber sie treten bei ihm in absoluter Bedeutung auf, während dort nur in accidentieller und relativer."

Jean Paul, der im siebenten und achten Programme der Vorschule der Aesthetik die feinsten Bemerkungen über die humoristische Darstellungsweise mittheilt, unterscheidet den epischen, dramatischen und lyrischen Humor.

D. H.

§. 86. Die Vernunft, in wiefern sie das Schöne erkennt, führt den Namen Schönheitssinn. Die Vernunft erkennt aber das Schöne unabhängig von Schlüssen, auf eine unmittelbare Weise, anschauend. Niemand läßt sich durch Demonstration ein Urtheil über die Schönheit eines Gegenstandes aufdringen. Jedermann verlangt den Gegenstand vor die Anschauung, um anschauend über die Schönheit desselben oder ihr Gegentheil erkennen zu können.

§. 87. Darum sind auch einige auf den Gedanken gerathen, als wäre die Erkenntnißquelle des Schönen das Gefühl. Allerdings ist die Erkenntniß des Schönen jedesmal mit einem Gefühle des Wohlgefallens — ästhetisches Wohlgefallen — verbunden. Doch dieses Gefühl des Wohl-

gefallens schließet sich erst der Erkenntniß des Schönen an, und ist darum die Folge dieser Erkenntniß, aber nicht ihr Grund. Gefühllos bindet der Ottomann sein Roß an die kostbaren Ueberreste der Denkmäler der alten Kunst, gefühllos, indem ihm die Schönheit derselben unerkannt und verborgen ist.

§. 88. Die Erkenntniß des Schönen ist mit Genuß verbunden. Es ist Genuß in der Erkenntniß des Schönen, aber Genuß von edler und geistiger Art. Es ist ein freies und uninteressirtes Wohlgefallen, welches das Schöne gewährt. Darum legt man auch dem Schönheitssinne den Namen eines genießenden Sinnes bei und nennt ihn Geschmack. Es ist aber dieses der Geschmack ohne Beinamen, der weder mit dem Zeit- noch Mode- noch National-Geschmack verwechselt werden darf. Dieser hängt von zufälligen Verhältnissen und Bedingungen ab, und ist darum bei verschiedenen Menschen und zu verschiedenen Zeiten verschieden; jener ist in der Vernunft gegründet und darum über allen Wechsel erhaben.

§. 89. In sofern der Geschmack in der Vernunft gegründet, diese aber ein Eigenthum aller Menschen ist, kann derselbe keinem Menschen abgesprochen werden. Das Wohlgefallen am Schönen, sagt darum Kant, kann jedermann zugemuthet werden, oder die Geschmacksurtheile sind allgemein gültig. Aber darum sind sie nicht auch allgemein geltend; denn der Geschmack gehört zu jenen seltenen Blüthen, die sich erst spät aus dem Schooße des menschlichen Geistes entwickeln und nur unter vorzüglicher Begünstigung gedeihen.

§. 90. Die Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen ist darum nicht in jedem Menschen in gleichem Maaße vorhanden, und es gilt von derselben, was Aristoteles von der Tugend sagt, daß sie in der goldenen Mitte zwischen zwei Extremen bestehe, dem zu Viel und dem zu

Wenig. Der, welchem der Himmel die Empfänglichkeit für das Wohlgefallen am Schönen im gehörigen Maaße verliehen hat, wird das wahrhaft Schöne mit völliger Hingebung auffassen, und dann mit ästhetischem Wohlgefallen, oft bis zur Entzückung erfüllt werden. Das Uebermaaß, das zu Viel dieser Empfänglichkeit, besteht in übertriebener Sentimentalität, Empfindelei, und das zu Wenig in Stumpfheit des Gefühls, von welcher der dicke Engländer ein Beispiel lieferte, von welchem Winckelmann erzählt, daß er kein Zeichen des Lebens gab, während er ihm im Wagen eine Rede über die Schönheit des Apollo von Belvedere und andere Statuen der ersten Klasse hielt. Der Magen, sagt Cato, hat keine Ohren.

§. 91. Es gehört zu dem Charakteristischen des Geschmackes, daß derselbe gleich dem moralischen Sinne, nicht sowohl durch Regeln, als vielmehr durch Uebung — im reinen Genusse schöner und erhabener Natur- und Kunstwerke — gebildet werde. Was nämlich auf einer natürlichen Anlage beruht, hat seine Regel schon in sich selbst und bedarf sie nicht erst von Aussen zu empfangen; aber jede Anlage muß erst geweckt, und nur durch Uebung kann sie zur Kraft, zur Fertigkeit gesteigert werden.

Wie indessen der moralische Sinn eine schiefe Richtung erhalten oder gar unterdrückt werden kann, so auch der Geschmack — Schönheitssinn — durch fehlerhafte Erziehung, durch Vorurtheile des Ansehens und der Mode, durch blinde Eingenommenheit, durch Sectengeist, durch Hang zum Sonderbaren, durch ausschweifenden Luxus, durch Verarmung, durch drückenden Despotismus u. s. w.

§. 92. Die Vollkommenheiten des Geschmackes bestehen in Richtigkeit, Feinheit und Vielseitigkeit.

Der richtige Geschmack erkennet nur das eigentlich Schöne als solches, der feine erkennet mit dem Offenba-

ren und Hervorstechenden zugleich auch das Geheimere und Verborgenere, und entdeckt neben dem Hervorschimmernden auch die kleinen Fehler. Dem richtigen und feinen Geschmacke ist entgegengesetzt der falsche und derbe. Dieser findet Schönheit nur in dem, was die Sinne auf eine starke Art reizt, auch in dem Niedrig-Komischen z. B. Possenspielen ꝛc.: jener klebet nur an dem Aeußern, findet nur das Schwülstige, Blümeleien ꝛc. oder das Naturnachgeahmte schön. Wie mancher hält jenes Gemälde für ein Ideal der Schönheit, in welchem kein Härchen im Barte des Alten übersehen, jedes Rünzelchen im Gesichte desselben ausgedrückt, überhaupt das Wirkliche bis zur Täuschung nachgeahmt ist?

Der Geschmack beweiset Vielseitigkeit, wenn er sich über jede Art des Schönen im Gebiete der Natur und Kunst erstrecket. Dem vielseitigen, ausgebreiteten Geschmacke steht gegenüber der einseitige, der beschränkte, der nur für die Beurtheilung und den Genuß dieser oder jener Art ästhetischer Gegenstände sich als fähig beweiset.

§. 93. Der Geschmack bricht zuerst die Bande, welche das Herz und die Neigung des Menschen an das Sinnliche anknüpfen, und führet ihn an einer Blumenkette reinern Genüssen in einer höhern Welt entgegen. Je mehr nämlich der Geschmack in der Seele eines Menschen angeregt und gebildet ist, desto mehr wird er den Sinnesgenüssen abhold und findet sein Vergnügen nur in der genußreichen Anschauung von Werken, aus welchen ein höherer, ein göttlicher Geist wehet. Die Kunst stammet aus dem Göttlichen; der Schönheitssinn aber, der Geschmack, führet das menschliche Gemüth zu dem Göttlichen hin. Der, in dessen Seele dieser Sinn angeregt ist, gibt sich nur der Betrachtung des Höheren, und dieser mit völliger, mit ungetheilter Liebe hin: sein Geist erhebet sich über das Irdische, sein Gemüth schwinget sich über die Schranken des Sinnlichen, wird dem

Göttlichen befreundet, an dasselbe geknüpfet. Nannten die alten Griechen die Künstler Söhne und Lieblinge der Götter, so können wir die begeisterten Kenner der Natur- und Kunstschönheiten Freunde und Verwandte Gottes nennen.

Zweiter Theil.

Von den Formen der Kunst.

§. 94. Alle Künste sind dem Wesen nach Eins; denn jeder Künstler, durch welches Organ er auch zu uns redet, muß von einem schöpferischen Geiste beseelt, muß Genie seyn, und seine Werke haben nur in so fern Kunstwerth, Anspruch auf Schönheit, als sie aus diesem Geiste geboren, als sie Producte des Genies sind. Nur da ist Kunst, wo Genie ist.

* — Der Name „Poesie" gehöret der Tonkunst, Malerkunst und Bildhauerkunst eben so gut an, als der Lyrik, der Epik und Dramatik. Der Tonkünstler, der Maler und der Plastiker müssen Dichter seyn, wie der Lyriker, der Epiker und Dramatiker, wenn anders ihre Werke einen Namen in der Kunstwelt haben sollen.

§. 95. Doch unendlich verschieden und mannigfaltig ist die Art und Weise, auf welche sich dieser Eine schöpferische Geist der Kunst in der Menschenwelt offenbart. Anders äußert er sich z. B. in Michael Angelo, anders in Raphael, anders in Tizian, anders in Correggio u. s. w. Darum auch die Werke eines jeden wahren Künstlers eine eigene, von der aller andern verschiedene Welt darstellen. Doch sehen wir auf die Formen zurück, unter welchen die Kunst ihre Ideen darstellt, so können die Werke der Kunst auf bestimmte Classen zurückgeführt, und die Kunst selbst in bestimmte Arten eingetheilt werden.

* Wenn die Kunst nur an die eine oder an die andere Form gebunden wäre, wie viele Kunstschönheiten würden für uns nicht seyn? M. Angelo's jüngstes Gericht, ein Gemälde von mehr als neunzig Figuren, ist ein Meisterstück von Malerei, aber durch plastische Kunst unausführbar. Der kolossale Jupiter des Phidias wird zu den ersten Werken der Plastik gerechnet, aber als Gemälde würde er auf uns den Eindruck eines Ungeheuers machen.

§. 96. Jedes Kunstwerk nämlich muß in sich ein Unendliches offenbaren. Diese Unendlichkeit erhält aber dasselbe nur durch die Ideen. Doch die Ideen sind übersinnlicher Natur, und müssen darum, wie alles, was in die Sinnenwelt eintreten will, eine sinnliche Form annehmen. Die Formen der Sinnenwelt aber sind Raum und Zeit. Die Ideen müssen darum in der Kunst entweder unter der Form des Raumes, oder unter der Form der Zeit, oder unter beiden Formen mit einander verbunden, dargestellt werden. Darauf beruht die Eintheilung der Kunst in bildende, redende und theatralische Kunst.

I.

Bildende Kunst.

§. 97. Die bildende Kunst stellet ihre Ideen unter der Form des Raumes dar. Der Raum ist seiner Natur nach unbegrenzt; jedes Kunstwerk aber muß, als Gegenstand der Anschauung, ein Begrenztes seyn; der Raum kann darum der bildenden Kunst nur in so fern zur Form dienen, als sie ihn begrenzet. Durch die Begrenzung des Raumes entstehen Gestalten. Die bildende Kunst stellet demnach Gestalten dar und ist darum eine für den Sinn des Gesichts bildende Kunst.

Die Alten haben die bildende Kunst eine stumme Dichtkunst genannt, und nicht ohne Grund; denn die bildende Kunst stellet gleich der Dichtkunst Ideen dar, deren Ursprung

eine begeisterte Seele ist: aber sie drücket diese Ideen nicht wie die Dichtkunst durch eine lebendige Rede aus, sondern wie die schweigende Natur durch Gestalten, und bedient sich selbst in den Gestalten zu dem Ausdrucke der Ideen des Sprachlosen, der Mienen und Geberden.

§. 98. Die Gestalten aber selbst, welche die bildende Kunst zum Ausdrucke ihrer Ideen erzeuget, haben entweder nur den Schein der Körperlichkeit, oder sie sind wahre Körperformen, und zwar nach dem Vorbilde der Naturwerke entweder organische oder unorganische Körpergestalten. Darauf beruhet die Eintheilung der bildenden Kunst in Malerkunst, Bildhauerkunst und Baukunst.

§. 99. Ueber bildende Kunst und ihre Geschichte sind vorzüglich zu berücksichtigen:

Wendt, über die Hauptperioden der schönen Künste. Leipz. 1831.

J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (im ersten Bande der Fernow'schen Ausgabe seiner Werke. Dresden. 1808. 8).

A. Rafael Mengs, opere, Ed. Fea. Rom. 1776. — Parma, 1780. Ed. Azara. 2 Tom. 4. — Deutsch von Prange. Halle. 1786. 3 Thle.

K. H. Heydenreich, ästhetisches Wörterbuch über bildende Künste nach Watelet, und Levesque, Leipz. 1793 ff. 4 Thle. 8.

F. W. B. v. Ramdohr, Charis, oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten. Leipz. 1793. 8.

Derselbe, über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Leipz. 1799. 8.

Herzensergießungen eines Kunstliebenden Klosterbruders. Berlin. 1797. 8.

J. W. v. Göthe, Propyläen. Tübingen. 1798 ff. 3 Thle. 8.

Dessen Winckelmann und sein Jahrhundert. Tübingen 1805. 8.

Derselbe, über Kunst und Alterthum. 6 Bde. Stuttg. 1816 — 1832.

J. D. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. Göttingen. 1798 ff. 4 Thle. 8.

Desselben kleine Schriften artistischen Inhalts. Gött. 1803. 8.

J. D. Falk, kleine Abhandlungen, die Poesie und Kunst betreffend.

C. L. Fernow, römische Studien. Zürich. 1806 — 1808. 3 Thle. 8.

A. Millin, Dictionnaire des beaux arts. — Paris. 1806. 3 Tom.

Aug. Wilh. und Friedr. Schlegel, Athenäum. 1796 — 1800. 3 Bde.

Friedr. Schlegel, Europa. Frkft. a. M. 2 Bde. 1803 — 5.

F. W. J. Schelling, Rede über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur. München. 1807.

Fr. Thiersch, Abhandlungen über die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen. München. 1816 — 1819 — 1825. 2 Ausg. 1829.

Rumohr, italienische Forschungen. Berlin. 1827 — 1831. 3 Bde.

Heinr. Meyer, Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern, von ihrem Ursprunge bis zu ihrem höchsten Flor. 1 und 2r Thl. Dresd. 1824. 3ter Theil. 1836.

Quatremère de Quincy, Monumens et ouvrages d'arts antiques etc. 2 Tom. Paris 1826 — 29. 4.

Heinr. Hase, Uebersichtstafeln zur Geschichte der neuern Kunst. Dresden. 1827. fol.

G. Vasari, vite de più eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti. Florenz. 1550. 4. Deutsch von Schorn. Stuttg. 1832 ff.

J. v. Sandrart, deutsche Akademie der Bau- Bildhauer- und Malerkunst. Nürnb. 1675. fol. — Neue Ausg. von D. Volkmann. Nürnb. 1768 — 1775. 10 Vol.

J. Rud. Füßly, allgemeines Künstlerlexikon. Zürich. 1763. fortgef. von seinem Sohne Hans Heinrich. 1806 — 21. in 12 Abschnitten, mit neuern Zusätzen und Supplementen 1. Hft. Zürich. 1824. fol.

A. Hirt, die Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Berlin. 1833. 8.

G. K. Nagler, neues allgemeines Künstlerlexicon nebst den Monogrammen, in Lieferungen zu 6 Bogen. München 1834 ff.

Schorn, Kunstblatt, als Beilage zu dem Morgenblatt, seit 1819.

A. Malerkunst.

§. 100. Die Malerkunst ist die erste Kunst, welche Gestalten bildet. Die Gestalten in der Malerei aber haben nur den Schein der Körperlichkeit; darum sie auch die Kunst des Sinnenscheines genannt wird. Dieser Schein der Körperlichkeit wird in der Malerei erreicht durch die Vertheilung von Licht und Schatten, von hellen und dunkeln Farben, die daher der Malerkunst als Mittel der Darstellung dienen.

§. 101. In den Gestalten, welche aus der Hand des Malers hervorgehen, ist also alle Körperlichkeit verschwunden und nur der Schein derselben zurückgeblieben; die irdische Masse ist gewichen einem ätherischen Stoffe, dem Lichte und der Farbe, welche das eigentlich Geistige, das Ideale in der sichtbaren Natur sind. Es sind darum nicht fühl- und tastbare Gestalten, welche die Malerkunst hervorbringt, sondern gleichsam verklärte, ätherische Leiber.

§. 102. Die Gestalten in der Malerei sind aber nicht ihrer selbst wegen da, sonst wären sie nicht Kunstgegenstand, sondern eines Andern, eines Geistigen wegen, dessen Ausdruck nur sie seyn sollen; denn die Form ist nur schön durch die Idee, welche sie beseelt. Ein ätherischer Leib aber kann nur die Hülle einer ätherischen Seele seyn. Es ist darum das ideale, das mystische Leben einer himmlischen Seele, welche von allem Körperlichen und Irdischen zurückgezogen und in das Göttliche ganz versunken ist, oder es ist die Andacht, die Liebe, die Sehnsucht nach dem Unendlichen und die Gottergebenheit, deren Idee die Malerkunst aufzufassen

und in einer verklärten Lichthülle darzustellen hat; nur dieses ist das der Malerkunst angemessene Object. Eine vollendete Körperlichkeit wäre eine zu derbe Hülle für das ätherische Wesen einer himmlischen Seele, und dadurch die Harmonie des Innern und Aeußern verletzt, die doch das höchste Gesetz aller Kunstbildung ist. Darum muß die vollendete Körperlichkeit zurückweichen und sich in Schein verwandeln, und das eigentlich Geistige der Natur, Licht und Farbe hervortreten, um das ideale, mystische Leben einer himmlischen Seele in sich aufzunehmen und in einem adäquaten Bilde darzustellen.

§. 103. War die griechische Religion der Bildhauerkunst vorzüglich günstig, so sagt die christliche Religion der Malerkunst in einem vorzüglichen Grade zu. Auch zeigt die Geschichte, daß die Malerkunst ihre Vollendung erst durch die christliche Religion erhalten hat. Durch die christliche Religion wurde das Reich der Sinnlichkeit zerstört, die Vergänglichkeit alles Irdischen ausgesprochen, und das Ziel aller menschlichen Wünsche und Bestrebungen jenseits des Grabes aufgesteckt. Dadurch wurde erst in den menschlichen Gemüthern Resignation auf alle irdische Freude, Andacht, Liebe, Sehnsucht nach dem Unendlichen und gänzliche Hingebung in seinen Willen u. s. w. angeregt, und so ein himmlisches Leben, ein Leben wahrer Geister, in die sinnliche Welt eingeführt. Dieses Leben erreichte seine höchste Höhe in der seligen Jungfrau, welche darum auch der Malerkunst ein Ideal gab, das die Alten nicht kannten.

104. Die eigentliche Grundlage der Malerei ist die Zeichnung. Diese besteht in der Darstellung der Körper nach ihren äußern Umrissen. Es gibt keine wahre Malerei mit Vernachlässigung der Zeichnung; denn in der Form des Körpers liegt die meiste Kraft, die Form aber hängt größtentheils von der Zeichnung ab.

§. 105. Die Zeichnung aber muß richtig seyn. Es müssen die Verhältnisse der Theile, vorzüglich nach ihrer Breite, genau beobachtet werden, wenigstens darf das Auge kein Mißverhältniß entdecken. Die Zeichnung kann ferner nur eine Ansicht von der Form ihres Gegenstandes geben und zu ihrer Richtigkeit gehöret eine solche Darstellung der Form, wie sie dem Auge von dem bestimmten Gesichtspunkt aus erscheint. Nun wechselt aber die scheinbare Form des Gegenstandes nach seinem verschiedenen Verhältniß im Raume, nach seiner verschiedenen Lage, nach seiner verschiedenen Entfernung ꝛc.; die genaueste Beobachtung dieser Verhältnisse wird demnach von Seite des Zeichnungskünstlers erfordert, wenn seine Zeichnung richtig seyn soll.

§. 106. Eine zweite und höhere Forderung an die Zeichnung ist die Harmonie. Jedes Kunstwerk muß ein im Geiste empfangenes, untheilbares Ganze seyn, es muß Eine Idee, Ein zusammenfassender Gedanke seyn, welcher in dem Ganzen herrschet und sich offenbaret. In diese Eine Idee müssen sich dann die Glieder des Leibes gleichsam theilen, damit jedes sie auf gleichmäßige Weise und auf eine seiner Natur entsprechende Art sichtbar mache: und in diesem Gleichgewichte der Theile, vermöge dessen kein besonderer Theil mehr bedeutet, als das Ganze, jeder Theil das Ganze auf die ihm angemessene Weise ausdrückt, bestehet die Harmonie. Ein Beispiel, wo das Ganze in der Einzelnheit sich ausspricht, die einzelnen Theile als Repräsentanten des Ganzen gebraucht sind, ist der Torso des Herkules.

Jeder Theil dieses Körpers offenbaret, auf die seiner Natur entsprechende Weise, den ganzen Helden, so, daß in jedem der Held gleichsam in einer seiner besondern Thaten und so Herkules wie mitten in allen seinen Unternehmungen erscheint. Die ausgebreitete Stärke seiner Schultern erinnert, daß auf ihnen, wie auf zwei Gebirgen, die ganze

Last der himmlischen Kreise geruht habe. Und diese Macht der Schultern deutet an, wie stark die Arme gewesen, die den Löwen auf dem Gebirge Kithäron erwürget und den Cerberus gebunden und weggeführet haben. Mit Großheit wächst die Brust an und prächtig ist die anhebende Ründung ihres Gewölbes und zeiget dadurch an, daß eine solche Brust diejenige gewesen seyn müsse, auf welcher der Riese Antäus und der dreileibige Geryon, erdrücket worden sind. Aus der Feistigkeit seiner Hüften erscheinet, daß der Held niemals gewankt und niemals sich beugen hat müssen. Seine Schenkel und das erhaltene Knie geben einen Begriff von den Beinen, die niemals auf ihren weiten Wanderungen ermüdet sind und den Hirsch mit Füßen vom Erze verfolget und erreichet haben ꝛc. ꝛc. — Winckelmann.

§. 107. Die dritte Forderung an die Zeichnung ist edle Einfachheit, wodurch sie sich dem Idealischen annähert, und Ausdruck des Großen wird. In dem Verhältnisse aber, in welchem in der Zeichnung nur das Wesenhafte und Hauptsächliche herausgehoben, und in der größten Richtigkeit und Kraft dargestellt, das Außerwesentliche aber nur angedeutet wird, nähert sie sich dem Idealischen, und es entsteht jene edle Einfachheit, welche der Größe so wesentlich ist. Wird das Außerwesentliche wie das Wesenhafte, das Zufällige wie das Nothwendige mit gleicher Sorgfalt hervorgehoben und mit gleichem Kunsteifer behandelt und ausgeführt, so wird das Wesenhafte und Nothwendige minder kenntlich, die Kraft des Gegenstandes minder sichtbar, der Gegenstand verliert seinen eigenthümlichen Charakter, und es verbreitet sich über das ganze Gemälde eine Kälte und Charakterlosigkeit, welche nur den eisernen Fleiß und die unbesiegbare Geduld des Künstlers bewundern läßt. Infelix operis Summa! Und von diesem Fehler wußten sich sonst große Künstler nicht frei zu erhalten; z. B. Denner und die Niederlän-

dische Schule. So liegt in der menschlichen Gestalt die höchste Kraft in den Knochen und in den bewegten Muskeln, die Bekleidung und Umgebung dieser Gestalt ist nur etwas Accidentelles; nur die ersten müssen daher bestimmt und kräftig angegeben und das Andere als das minder Bedeutende durch eine leichtere Behandlung der Aufmerksamkeit entzogen werden. Aber entgegengesetzt war die Manier Denners: es ist kein Haar im Barte, welches er in seinen Köpfen übersehen, kein Hautgefäßchen, welches er nicht besonders sichtbar gemacht hätte. Und die Niederländische Schule trieb es sogar so weit, daß die Haare und die Poren der Haut, auch unter dem Vergrößerungsglase betrachtet, der Natur entsprachen.

§. 108. Die Einfachheit der Zeichnung schließt die Wohlgefälligkeit keineswegs aus. Dieser muß die Malerkunst um so mehr huldigen, indem sie eine für den Sinn des Gesichtes bildende Kunst ist, und nur durch das Auge dem Verstande entgegen kömmt. Aus diesem Grunde muß der Zeichnungskünstler alles vermeiden, was einen unangenehmen Eindruck auf das Auge macht, daher alle sich selbst wiederholenden Figuren, und vorzüglich alle geraden Linien, indem diese Schärfe und Starrheit ausdrücken, welche das Auge beleidigen. Nirgends sey in den Umrissen Härte, nirgends etwas Eckiges, alles runde sich und fließe in einander. — Mengs erzählet von Correggio, daß er alle Ecken vermieden habe. Doch damit sey nicht gesagt, als müßten die geraden Linien aus den Grenzen der Malerei verwiesen werden. Allerdings muß die Malerkunst der Wohlgefälligkeit nachstreben, aber ihr nicht die Nothwendigkeit und Zweckmäßigkeit aufopfern. Die Umrisse müssen immer dem Charakter des Gegenstandes angemessen seyn. Dienen die geraden Linien der Wahrheit oder als Symbole von Begriffen, so haben sie allerdings ihre Anwendung.

§. 109. Die Zeichnung gibt nur die Umrisse, gleichsam nur das Skelett der Körper, erst durch die Farben erlangen sie scheinbar Fleisch und Leben, werden ein belebtes, seelenvolles Ganze. Das Colorit, wodurch die Zeichnung zum Gemälde wird, ist daher ein eben so wesentlicher Theil der Kunst und Bestandtheil des Gemäldes, als die Zeichnung. Ja in den Farben liegt ein Reiz, der oft nicht viel geringer ist, als der, welcher von der Schönheit der Formen herrührt.

§. 110. Die Hauptforderung, welche an das Colorit in einem Gemälde gemacht wird, besteht in der Harmonie der Farben. Einfärbigkeit in einem Gemälde ekelt an, wie die beständige Wiederholung eines und desselben Tones in der Musik. Widerstreitende Farben sind eben so unerträglich, wie dissonirende Töne in einem Tonstücke. Es muß daher Mannigfaltigkeit der Farben in einem Gemälde seyn und Einheit in dieser Mannigfaltigkeit, wenn das Ganze einen harmonischen Eindruck machen soll.

§. 111. Verschieden waren die Wege, auf welchen verschiedene Künstler die Harmonie der Farben zu erreichen suchten. Correggio suchte sie in den unmerklichen Abstufungen des Lichtes, des Schattens, und den sanften Uebergängen von dem Einen zu dem Andern. Tizian in den Mitteltinten. Rembrandt durch eine herrschende Hauptfarbe, vermittelst welcher eine jede helle Farbe etwas von ihrer Stärke verliert.

Jedes Gemälde muß eine Hauptfarbe haben, durch welche der Glanz der Farben oder die Stärke des Lichts gemäßiget und zu einem gewissen Grade herabgestimmt wird. Man nennt diesen Grad der Stärke der Farbe den Farbenton. Durch die Einheit des allgemeinen Farbentons in einem Gemälde wird Uebereinstimmung in ihre Mannigfaltigkeit gebracht und erreichet, daß keine Farbe einzeln hervorsticht,

sondern alle, ihrer Mannigfaltigkeit ungeachtet, den Eindruck Einer Farbe auf uns machen, worin die höchste Harmonie besteht.

§. 112. Der Ton des Gemäldes ist, wie der Ton bei einer musikalischen Composition, durch den Charakter des darzustellenden Gegenstandes bestimmt, welchem er angemessen seyn muß. Der Ausdruck der Gefühle der sanften Art erfordert eine weiche Tonart, und der Ausdruck jener der wackern Art eine harte. Und so wäre es ungereimt, tragische Scenen, z. B. einen Leichenzug in freundlich hellen Farben, und fröhliche Scenen, z. B. eine Siegesfeier in düstern Farben darzustellen. Eine traurige Vorstellung erfordert einen Ton, welcher ihr entspricht und den Eindruck des Inhaltes unterstützt, düstere Farbe; und eine reizende Vorstellung macht auch Lieblichkeit in dem Tone, freundliche, heitere Farben, nothwendig. Sonst würde die Bedeutung der Sache in ihrem Zeichen, in der Farbe, untergehen.

§. 113. Jeder Gegenstand hat seine eigenthümliche Farbe. Diese unterliegt aber mannigfaltigen Modificationen nach der größern oder geringern Entfernung desselben vom Auge. So entsteht die Localfarbe, welche aber dem Gegenstande nicht eigen, sondern nur scheinbar ist, und von der größern oder geringern Entfernung desselben abhängt. Die Luft nämlich, welche zwischen dem Sehorgane und dem Gegenstande sich befindet, hat ihre eigene Farbe, eine bläulichte Tinte, wodurch die natürlichen Farben der Dinge nothwendig abgeändert werden müssen, und in ihrer Entfernung zwar in der Art, daß sie anders erscheinen, als sie wirklich sind. So verliert die Farbe eines Gegenstandes, wenn er sich vom Auge entfernt, ihre Lebhaftigkeit, nach der zunehmenden Entfernung immer mehr und mehr von ihrer Eigenthümlichkeit, diese erlischt endlich ganz, und der Gegenstand nimmt

die allgemeine Luftfarbe an. Diese Modulirungen der eigenthümlichen Farben verdienen in der Malerkunst um so mehr Berücksichtigung, da sie ihre Gegenstände nicht immer in einer gleichen Nähe, sondern oft in verschiedenen Graden der Entfernung darzustellen hat.

§. 114. Wenn Gegenstände von mancherlei Farben neben einander und zwar in Gruppen zusammenstehen, so werden ihre verschiedenen Farben mehr oder weniger in einander spielen und dadurch die mannigfaltigsten Schattirungen bewirken. Dieses ist die reflectirte, d. h. die aus dem Reflexe bewirkte Farbe. Doch gilt diese Regel nur unter einer Beschränkung. Von zwei Gegenständen, die neben einander sich befinden, wird nur derjenige, der mit der hellsten und glänzendsten Farbe pranget, diese Wirkung auf die Farbe des andern äußern und ihm von dem Schimmer seiner Farbe mittheilen, ohne aber durch diesen eine besondere Farbenmodification zu erleiden. Ein rosenrothes Kleid, noch mehr ein rosenrothes Sonnendach wird dem Gesichte desjenigen, welcher es trägt, einen röthlichen Schimmer leihen, ohne aber umgekehrt etwas von der Farbe des Fleisches zu erhalten. Des Wiederscheines wegen wird von dem Maler gefordert, daß er dieses Ineinanderspielen der verschiedenen Farben genau kenne.

§. 115. Das eigentlich Magische in der Malerei ist das Helldunkel. Der Name gibt schon den Begriff der Sache und zeiget an, daß hier weder Licht noch Schatten allein, weder helle noch dunkle Farben allein herrschen, sondern die Vereinigung beider Statt finde.

Das allgemeine Gesetz des Helldunkels ist, daß Licht und Schatten, helle und dunkle Farben sich wechselweis erhöhen oder mäßigen; wie denn auch die vollkommene Behandlung des Helldunkels auf der Kunst beruht, Lichter und

Schatten da, wo es die Nothwendigkeit erheischt, durch dunkle oder helle Localfarben zu stärken oder zu schwächen.

§. 116. Das Helldunkel ist eigentlich der Zauberstab, womit die Malerkunst ihre vorzüglichsten Wunder wirkt: denn mittelst des Helldunkels ist es nicht nur möglich, Flächen den Schein von Erhabenheit und Vertiefung, den Schein der Körperlichkeit zu geben, sondern auch alle möglichen Effecte des Lichtes hervorzubringen, z. B. freundliche, helle Sanftheit, mäßige Erleuchtung, blitzenden Wiederschein ꝛc. Ja von der Modulirung des Helldunkels, welches die scheinbare Wölbung der Gestalten in der Malerei bewirket, hänget zum Theile der Schein der Vertiefung ab, welche der Maler seiner Fläche zu geben genöthigt ist: denn je mehr ein Gegenstand sich vom Auge entfernt, desto mehr verliert sich die Ründung, die Wölbung desselben, der Gegenstand erscheinet immer flächer, bis er endlich als eine vollkommene Fläche gesehen wird.

§. 117. Die Malerkunst kann die körperlichen Gestalten nicht wirklich so darstellen, wie sie an sich beschaffen sind; sie gibt nur den Schein der Körperlichkeit, ist die Kunst des Scheins. Jedoch ist in dem Gemälde der Schein nicht von der Wirklichkeit zu unterscheiden, die Dinge scheinen in dem Gemälde wirklich so, wie sie an sich wahrhaft beschaffen sind. In der Malerei fällt also Schein und Wahrheit vollkommen zusammen, ist völlig Eins. Dieser Schein wird in der Malerei herbeigeführt und erreicht durch das Helldunkel.

Das Helldunkel kann aber in der Malerei auf zweifache Weise behandelt werden, entweder als Bedingung der Wahrheit oder um seiner selbst willen. Man kann den Schein wollen, soweit er zur Wahrheit erforderlich ist, aber auch um seiner selbst willen.

§. 118. Die Alten behandelten das Helldunkel als

Bedingung der Wahrheit, d. h. sie gebrauchten es blos soweit, als es nothwendig war zur treuen Nachbildung eines wirklichen Naturgegenstandes, als Bedingniß der Naturwahrheit: daher sich auch der Styl der Alten durch Strenge auszeichnet. Die Neuern behandeln das Helldunkel nicht als Mittel, als Bedingung der Naturwahrheit, sondern sie behandeln es als absolut, um seiner selbst willen, machen es zum Selbstständigen und stellen es für sich und um seiner selbst willen dar; daher auch der Styl der Neuern von Anmuth und Grazie überfließet.

In der ersten Behandlungsweise des Helldunkels sind unter den Alten berühmt, Apelles — er malte Alexanders Pferd so täuschend, daß man alle Augenblicke glaubte, es würde zu wiehern anfangen — Zeuxis — bekannt sind Zeuxis Weintrauben, auf welche die Vögel herzuflogen, um sie zu kosten — sein Nebenbuhler Parrhasius — Parrhasius Vorhang, welchen Zeuxis wegziehen wollte — unter den Neuern Rembrandt — Rembrandts Magd, mit welcher die Nachbarinnen sprechen wollten. —

In der zweiten Behandlungsweise des Helldunkels zeichnete sich aus Correggio. Unerreicht stehet er in seiner berühmten Nacht in der Dresdner Gallerie. Es ist ein Ideal-Colorit, welches mit wahrhaft magischer Kraft den Blick des Beschauers fesselt.

§. 119. Zeichnung, Colorit und Helldunkel sind es vorzüglich, wodurch die Malerkunst über ihre Werke den unsäglichen Zauber verbreitet. Keines von ihnen darf in einem Gemälde vermißt werden, wenn es Anspruch auf Schönheit machen soll; doch werden wir sie nie in einem und demselben Gemälde in gleicher Vortrefflichkeit beisammenfinden, sondern immer nur das eine oder das andere über die übrigen in hoher Vollkommenheit vorherrschen sehen.

§. 120. Wie jedem Kunstwerke, so muß auch jedem

Gemälde eine bestimmte Idee zu Grunde liegen; denn nur da, wo Ideen sind, ist Schönheit. Zur Sichtbarmachung der dem Gemälde zu Grunde liegenden Idee aber werden Ausdruck und Composition erfordert. Der Ausdruck bezieht sich auf die Darstellung der einzelnen Figur, die Composition auf die Darstellung einer Mehrheit von Figuren.

Gestalten ohne Ausdruck gleichen seelenlosen Schatten und sind ohne allen ästhetischen Werth, ohne alle Bedeutung. Jede Figur in einem Gemälde nämlich muß eine Idee in sich offenbaren, wenn sie anders ein Kunstgegenstand seyn soll. Die Offenbarung der Idee nun durch das Aeußerliche der Gestalt, durch Blick, Mienen, Stellung und Haltung ist das, was man den Ausdruck nennt, der darum ein unerläßliches Erforderniß in einem Gemälde ist. Der Ausdruck aber, als Offenbarung oder Sichtbarmachung einer Idee, macht nothwendig die genaueste Berücksichtigung, sowohl des Charakteristischen der Idee, als auch der Verschiedenheit des Geschlechtes, des Alters, des Standes ꝛc.; denn anders zürnet ein König, anders ein Gemeiner, und der Schmerz eines männlich starken Gemüths äußert sich auf eine andere Weise, als wenn er eine schwache, weibliche Seele durchdringt. — Euphranor malte, nach Plinius, den Paris so, daß man in ihm den Schiedsrichter der Schönheit, den Entführer der Helena, und zugleich den, der den Achilles erlegt hat, erkannte.

§. 121. Die Composition bezieht sich auf die Darstellung einer Mehrheit von Figuren und besteht in der Anordnung derselben der darzustellenden Idee gemäß. Das Hauptbestreben bei der Composition muß gerichtet seyn auf Annehmlichkeit und Klarheit: jene wird erreichet durch Symmetrie, diese durch Gruppirung.

Die Symmetrie bezieht sich auf die zwei Hälften eines Gegenstandes und besteht in dem Gleichgewichte derselben.

Jedes Gemälde aber kann als aus zwei Hälften bestehend aufgefaßt werden, und das Gleichgewicht derselben charakterisirt das schöne Gemälde. Die beiden Hälften des Gemäldes schweben aber im Gleichgewichte, wenn die Summe seiner Figuren zwischen diese gleichmäßig vertheilt, wenigstens die eine Seite nicht mit Figuren überhäuft und die andere verhältnißmäßig leer gelassen ist.

§. 122. Durch die Gruppirung soll Klarheit in das Gemälde gebracht, und dem beschauenden Geiste es möglich werden, den Sinn des Gemäldes leicht zu errathen.

Die Gruppirung besteht in der Zusammensetzung einzelner Theile, die in ihrer Einzelnheit schon wesentlich sind und für sich ein Ganzes ausmachen, zu einem höheren Ganzen; z. B. der Historienmaler, der zur Darstellung seiner Geschichte mehrere Personen nöthig hat, stellet sie nicht zerstreut oder verwirrt untereinander, sondern vereinigt etliche hier, andere an einer andern Stelle in Masse zusammen, und man sagt, er habe Gruppen gemacht, die Figuren gruppirt. Durch eine solche Zusammenstellung der Figuren wird Klarheit in das Gemälde gebracht, und das Auge in Ruhe gesetzet, so, daß es die Syntheſe der Figuren nicht erst hervor zu suchen braucht, um dadurch den Sinn des Gemäldes zu errathen.

§. 123. Soll aber durch die Zusammenstellung der Figuren in Gruppen Klarheit in ein Gemälde gebracht und die darzustellende Idee durch die Sinne dem Verstande entgegengeführt werden, so müssen die Figuren so zusammengestellt werden, daß sie als ein unzertrennliches Ganze erscheinen, d. h. eine einzige Hauptvorstellung erwecken, aber nicht eine Vorstellung überhaupt, sondern die bestimmte Idee. Um diese zu erwecken, muß ferner jede einzelne Figur in ihrer Beziehung zu dem Ganzen und zu den übrigen dargestellt, und diesem Verhältnisse gemäß entweder hervorgeho-

ben oder zurückgestellt werden, denn sonst würde die Vorstellung des Ganzen verwirrt und die darzustellende Idee minder kenntlich oder ganz unkenntlich gemacht.

§. 124. Die Hauptfigur muß vorzüglich herausgehoben werden; denn erkennt man diese, so ist der Sinn des Gemäldes aufgeschlossen. Die Hauptfigur nehme daher die bedeutendste Stelle in dem Gemälde ein, und diese ist die Mitte; denn wo zwei Seiten sind, wie dies der Fall ist in einem Gemälde, ist auch eine Mitte, welche bedeutend ist: jedoch braucht sie nicht gerade nach geometrischer Regelmäßigkeit in die Mitte gestellt zu werden, indem die Symmetrie in einem Gemälde nicht in dem formellen, sondern in dem qualitativen Gleichgewichte besteht.

Die Hauptfigur erhalte ferner das vorzüglichste Licht; doch kann auch die Stelle desselben eine stärkere Schattenmasse vertreten; es hängt dieß von der Bedeutung der Hauptfigur ab. So wäre es ungereimt, einen Sterbenden, auch wenn er die Hauptfigur wäre, durch Stärke des Lichtes hervorzuheben. Was dem Tode angehört, muß in Dunkel gehüllt werden, wie dieses in Lebrün's sterbendem Gracchus so schön beobachtet ist.

Endlich stehe die Hauptfigur voran und zeichne sich durch Stellung und Vollkommenheit aus; die übrigen Figuren müssen, wo es angeht, in gewissen Abstufungen stehen.

In Stellung, Farbe, Beleuchtung und Ausdruck folge auf die Hauptfigur jene, welche nach ihr die größte Bedeutung hat, und so nehme die malerische Ausführung der Figuren in dem Verhältnisse ihrer Bedeutung ab.

§. 125. Auch nicht unbedeutend ist bei der Zusammenstellung der Figuren in Gruppen das Verhältniß der Zahlen. Die Figuren müssen nämlich in Form einer Pyramide gruppirt werden, die Pyramidalform sey vorherrschend; diese fordert aber eine ungerade Anzahl von Theilen. Die gerade

Zahl führet gleichsam auf einen Stillstand der Seelenthätigkeit nach vollendeter Zählung, die ungerade erhält die Seele in Spannung und Thätigkeit.

* Nach Pythagoras hat das Gerade nur einen Anfang und ein Ende, z. B. 4 = 2 + 2; das Ungerade aber hat Anfang, Mitte und Ende, z. B. 5 = 2 + 1 + 2. Das Ungerade ist daher die vollkommene Harmonie, demnach Sinnbild des Guten und Vollkommenen; das Gerade aber, da es in ihm nicht zur Harmonie gekommen, ist das Sinnbild des Bösen und Unvollkommenen.

§. 126. Wenn die Natur der darzustellenden Idee es erfordert, daß die Figuren in mehrere Gruppen abgetheilet werden müssen, so sey die Beziehung auch der entferntesten Gruppe auf den Hauptgegenstand unverkennbar, und jede Gruppe wiederhole in sich das Bild des Ganzen. In jeder derselben kommen wieder die Haupttheile an die sichtbarste Stelle, und werden verhältnißmäßig hervorgehoben, die Nebensachen werden in ihrer Beziehung zu einander behandelt, und kommen dorthin zu stehen, wo sie die ihnen zukommende Wirkung am besten thun.

* Man hat die Traube als Muster der Gruppirung aufgestellt. Zwar kann sie nicht als Vorbild, doch hierin als Sinnbild der Gruppirung gelten. Wie nämlich in einer Traube alle, auch die kleinsten, Aestchen mit dem Hauptstengel (freilich nur durch ein äußeres Band) im Zusammenhange stehen, und so ein geschlossenes Ganze ausmachen, so haben alle, auch die entferntern Gruppen eine nothwendige Beziehung auf den Hauptgegenstand, so, daß sie als ein unzertrennliches Ganze erscheinen.

§. 127. Die Gestalten, deren sich die Malerkunst zum Ausdrucke ihrer Ideen bedient, sind aus der wirklichen oder aus der idealen Welt, wodurch verschiedene Arten von Malerei entstehen. Man unterscheidet Gemälde des Stilllebens, Frucht- und Blumengemälde, Thiergemälde, Landschaftsgemälde u. s. w. Daß diese verschiedenen Arten der Malerei nicht auf einer und derselben Stufe stehen, möchte wohl

keinem Zweifel unterliegen, schwieriger aber die Beantwortung der Frage seyn, nach welchem Principe die Rangordnung zu bestimmen sey. Indessen mag diese wohl füglich der Höhe der Bedeutung folgen, deren diese Gemälde fähig sind.

Die Natur beginnt ihre Schöpfungen mit den niedersten Gattungen von Dingen, wo sie überwältiget noch von der Kraft der Form das Leben in genauen und strengen Umrissen einschließet. Die Kraft des Feuers, den Blitz des Lichtes verschließt sie in harten Stein, die holde Seele des Klanges in strenges Metall ꝛc.

Und die Farbe, womit sie die Erstlinge ihrer Schöpfung auffrischet, ist noch kein eigentliches Colorit. Dieses tritt erst hervor an den Blüthen und einigen Früchten, an dem Gefieder der Vögel und an den farbigen Bedeckungen der Thiere; aber es scheinet wie über allen Wechsel erhaben, und für die ganze Lebensdauer dieser Geschöpfe geschaffen zu seyn.

Nur da, wo das Nackte hervortritt, in dem Fleische des Menschen, ist die Farbe beweglich im eigentlichen Sinne geworden. Ja, der Farben-Wechsel in dem Fleische des Menschen scheint sogar der Willkühr untergeordnet zu seyn, wenigstens richtet sich derselbe nach den Affecten und Leidenschaften, welche das menschliche Herz in Bewegung setzen. Der Neid, die Traurigkeit bleichet das Gesicht, der Zorn röthet dasselbe ꝛc. Man bildet daher die Traurigkeit ab durch einen Mann mit bleichem Gesichte; und Seneca sagt in seiner physiologischen Beschreibung des Zornigen: Multus ore toto rubor, exaestuante ab imis praecordiis sanguine.

§. 128. Eben so hebt die Malerkunst mit Bildung gemeiner Gegenstände an, wo es blos auf strenge Umrisse, auf äußere Form angelegt zu seyn scheint. Gestalten, mit wel-

chen sie gleichsam die ersten Striche ihres Pinsels zu versuchen scheint. Von da aber erhebt sie sich durch eine Reihe von Mittelstufen bis zu dem Geistigen, allgemeinen Begriffen, moralischen Wahrheiten ꝛc.

Auf der niedersten Stufe der Malerei stehen die Gemälde des Stilllebens, d. h. diejenigen, welche leblose Gegenstände darstellen, z. B. Küchengeräthe, Hausgeräthschaften ꝛc.; solche Gestalten erscheinen blos um ihrer selbst willen, denn sie sind keiner Bedeutung fähig, daher keine eigentlichen Kunstgegenstände. Die Form ist hier das Hauptsächliche. Die Farben sind einfach. Jedoch können sie, durch harmonische Vertheilung von Licht und Schatten, einen Schein von Schönheit erlangen.

§. 129. Die zweite Stufe der Malerei nimmt ein die Frucht- und Blumenmalerei. Hier herrscht schon eigentliches Colorit. Werden aber Blumen und Fruchtstücke blos um ihrer selbst willen dargestellt, so haben sie höchstens einen artistischen Werth. Einen solchen haben selbst nur die Frucht- und Blumengemälde Huysum's, obgleich er in dem Matten und Pelzigen seiner Früchte, in dem Glänzenden seiner Blumen, in dem Durchsichtigen seiner Thautropfen, in der scheinbaren Bewegung seiner Insecten die Natur bis zur Täuschung nachgeahmt hat.

Jedoch können die Gemälde von Blumen und Früchten auch einen ästhetischen Werth erlangen. Die Farben nämlich haben selbst schon eine symbolische Bedeutung: so ist die weiße Farbe die Farbe der Unschuld, die grüne Farbe die Farbe der Hoffnung, die rothe die Farbe der Liebe ꝛc. Das Farbenmeer aber hat sich vorzüglich über die Pflanzenwelt ausgegossen. Werden nun die mit den entsprechenden Farben prangenden Blumen gewählt, so kann dadurch ein bewegtes Gemüth allerdings seine Gefühle und Affecte aus-

drücken, und das Gemälde erhebt sich auf die Stufe der Kunst, indem es eine symbolische Bedeutung hat.

§. 130. Auf der dritten Stufe der Malerei steht die Thiermalerei. Die Thiermalerei hat an sich keinen ästhetischen Werth, so lang sie blos auf die getreue Nachbildung wirklicher Thiergestalten gerichtet ist. In und durch Thiergestalten kann aber ein Charakter, Thiercharakter, dargestellt werden, wodurch das Gemälde Anspruch auf den Namen eines eigentlichen Kunstwerkes erhält, indem die Form Ausdruck einer Idee ist: und die Bedeutung des Gemäldes wächst, je mehr der Thiercharakter ein Analogon des menschlichen ist. Einen solchen z. B. beweiset der Löwe. Der, welcher den Löwen zu Venedig oder im Campidoglio bildete, erfaßte seine Idee, und bildete in ihm die Idee des Löwengeschlechts, den Monarchen der Thiere.

Als Thiermaler zeichnete sich unter den Neuern Gottfried Mind aus. In den halbschmeichlerischen und halbtiegerartigen verschmitzten Blicken seiner Katzen spricht sich der Gattungscharakter dieser Thiere auf eine unzweideutige Weise aus.

§. 131. Die vierte Stufe der Malerei ist die Landschaftsmalerei, die Synthese organischer und unorganischer Gestalten. Die Landschaftsmalerei ist allerdings eine sehr schwierige Kunst, indem sie nicht blos das Auge befriedigen, sondern sich, so zu sagen, auch an die übrigen Sinne wenden muß; man muß z. B. Wärme und Kälte, frische, erquickende und schwüle, niederdrückende Luft zu empfinden glauben. Und was Hauptsache ist, so muß die Landschaftsmalerei vorzüglich auf die Darstellung des allgemeinen Lichtes in seinen Verhältnissen zu den verschiedenen Gegenständen im Raume, welchen sie darstellt, gerichtet seyn: dieses ist aber eine der schwierigsten Aufgaben. Dessen ungeachtet bleibt die Landschaftsmalerei, an sich betrachtet, eine unter-

geordnete Kunst, indem sie blos auf empirische Wahrheit geht. Nur durch höhere Beziehung kann sie ästhetische Bedeutung erlangen. Der Landschaftsmaler ist schon an sich gedrungen, sein Gemälde mit Menschengestalten zu beleben, denn nichts schrecket mehr zurück, als der Anblick einer menschenleeren Gegend; wie er aber an sich gezwungen ist, seine Landschaft mit Menschen in äußere Verbindung zu setzen, so stelle er auch beide in einer innern Verbindung, in einem innern Zusammenhange dar. Er gebe demnach seiner Landschaft zugleich auch eine enge Beziehung auf die sie bewohnenden Menschen, d. h. eine solche Form, daß aus ihr auf den Charakter ihrer Bewohner geschlossen werden kann. Dadurch wird das Landschaftsgemälde eine Stelle in der Kunstwelt erhalten, indem es Ausdruck des Geistigen und somit Kunstgegenstand ist.

Was die Darstellung der Seestücke angeht, so wird der Maler auch bei der größten Fruchtbarkeit seines Genie's sich als dürftig beweisen, denn hier sieht eine Scene der andern so ziemlich ähnlich.

§. 132. Die fünfte Stufe der Malerei ist jene, welche Menschengestalten darstellt. Das Geistige tritt hervor.

Sie ist entweder Charakter-Malerei oder Historien-Malerei.

Die gemeinste Art des Charakter-Gemäldes ist das Portrait, über dessen Kunstwerth die Meinungen getheilt sind. Bestehet das Portrait blos in einer treuen Nachbildung des sichtbar Wirklichen, so unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß ein solches keinen Kunstwerth hat. Nur dadurch, daß das Portrait den Grundcharakter der darzustellenden Person auffaßt und in dem Bilde sichtbar macht, erhebet es sich auf die Stufe der Kunst, denn auf diese Weise erhält es Bedeutung und stellet etwas Bleibendes dar.

Der Grundcharakter der darzustellenden Person, und

zwar wie er an sich, in Wahrheit ist, muß in dem Bilde erscheinen. Das Portrait muß Charakterbild seyn, wie dies der Fall ist in dem Portraite eines Franziskaners von Rubens, der einen Todtenkopf in der Hand wägt, mit einer Ruhe und einem Blicke, als ob er das Räthsel des Lebens gelöset hätte: ferner in den Werken Hollbeins, vorzüglich in seiner Darstellung des Bürgermeisters von Basel, der mit seiner Familie kniend zur Mutter Gottes betet. Es ist in diesem Bilde seine ganze Zeit dargestellt, in ihrer Frömmigkeit, ihrer Strenge und Häuslichkeit, in ihrem Ernste und in ihrer ruhigen Größe.

§. 133. Man hat die Frage aufgeworfen: ob das Portrait die Personen in Ruhe oder in That und Handlung begriffen darstellen soll.

In der Regel ist die Ruhe der Bewegung vorzuziehen, indem die Ruhe mehr geeignet ist, das Ganze des Charakters sichtbar zu machen. Die Handlung würde vielleicht die Totalität des Charakters beeinträchtigen, und das Portrait würde kein eigentliches Charakterbild seyn: denn in manchen Handlungen herrscht nur eine vorübergehende Gemüthsbewegung, manche vollbringt die Seele, überwältigt von der Macht eines Affects, an welcher der Charakter wenig oder gar keinen Antheil hat. Jedoch will ich nicht in Abrede stellen, daß sich nicht in gewissen Handlungen der wahre und ganze Charakter einer Person im hellsten Lichte zeigen könne. In diesem Falle stelle man seine Person in That und Handlung begriffen dar, gebe ihr eine historische Stellung.

§. 134. Ueber dem Portraite stehen die mythologischen und die mystischhistorischen Gemälde, bildliche Vorstellungen hoher idealischer Charaktere.

Da die griechischen Götter das Unendliche nicht in seiner Fülle, sondern mit Begrenzung darstellten, waren sie

der Kunst erreichbar-mythologische Gegenstände. — Ja, der griechische Künstler hatte hierin ein weites Feld, indem nach seinem Begriffe alles voll Gottheiten war. Aber nach dem christlichen Lehrbegriffe stehet die Gottheit über alle bildliche Vorstellung erhaben. Der Malerkunst ist die Personification eines Wesens unmöglich, welches das Unendliche selbst ist in seiner unergründlichen Tiefe und Fülle. Aber eine um so weitere Welt schließet sich dem christlichen Künstler auf mit den mystischhistorischen Personen: Christus, Madonna, Propheten, Aposteln, Märtyrern ꝛc. —

§. 135. Eines der würdigsten Subjecte für die Kunst ist Christus, aber auch eines der schwierigsten; daher Rafael den Menschensohn verklärt darstellte in einer ätherischen Lichthülle, die anbetenden und entzückten Jünger auf der Spitze des Berges und das staunende Volk an seinem Fuße. Andere, wie Annibale Caracci und Mengs, ließen den Ausdruck in dem Bilde Christi ganz unbestimmt. Doch der Ausdruck in einem Gemälde muß durchaus bestimmt, er muß charakteristisch seyn. Es ist eine bestimmte Idee, welche in dem Bilde Christi offenbar werden muß, nämlich die Idee des Menschenerlösers und des großen Lehrers der Menschheit. Aus den Zügen in dem Bilde Christi muß die höchste Würde, aber mit der höchsten Milde gepaart, der tiefste Ernst, aber mit der innigsten Liebe verschmolzen, und eine Ruhe des Gemüthes sprechen, unerreichbar der störenden Macht aller sinnlichen Reize. Diesen Ausdruck fordert die Idee des Menschenerlösers und des großen Menschenlehrers.

§. 136. Der schönste Gegenstand, welchen die christliche Religion der Malerei darbietet, mag die Madonna seyn. Mit der heiligen Jungfrau ging der Malerkunst ein ganz neues Ideal auf, welches die Alten nicht kannten. Die Alten hatten keinen Begriff von einer ganzen Unschuld, von einer vollendeten, übersinnlichen Reinigkeit des Willens, von

einer zur himmlischen verklärten menschlichen Seele. Aus der griechischen Venus von Medizis leuchtet das Streben zu gefallen, gleichwohl durch Unschuld und Scham gemildert. Der Begriff einer Mutter Gottes deutet auf das Ideal einer liebevollen Mutter, das Ideal von jungfräulicher Reinheit und Unschuld, daher aus ihrem Bilde die erhabenste Mutterliebe, die engelreinste Jungfräulichkeit und Unschuld sprechen muß, gehoben durch Schönheit, Demuth und himmlische Ruhe. Hiezu aber wird religiöser Sinn und Eifer erfordert. Dieses Ideal hat vorzüglich Rafael in seinen Madonnen erreicht, besonders in seiner Jungfrau in der heiligen Familie, welche er für Franz I. malte.

§. 137. Zu den mystischhistorischen Personen gehören ferner die Apostel und Evangelisten, diese kräftigen Werkzeuge in der Hand der Vorsehung zur Verbreitung des Christenthums. Die Seele ihres ganzen Wesens ist religiöse Begeisterung: Rafaels Apostel. Und die Märtyrer, welche ihre Ueberzeugung von der Wahrheit und Göttlichkeit des Christenthums durch ihr Blut bekräftigen. Himmlische Ruhe und freudige Hingabe zum Märtyrertode muß in ihren Gestalten sichtbar werden, wie in Vandyks heil. Sebastian; gebunden an einen Baum erwartet er mit himmlischer Ruhe den Pfeil, der sein Herz treffen soll.

§. 138. Unter Historien-Malerei versteht man die Darstellung einer wirklich geschehenen Handlung oder Begebenheit, als gegenwärtig, vor unsern Augen sich ereignend.

Es entsteht aber die Frage: wie kann die Malerei eine Handlung oder Begebenheit, als gegenwärtig, vor unsern Augen sich ereignend, darstellen, da der Gegenstand eines jeden Gemäldes ruhig ist, alle Figuren in ihrer Stellung bleiben, das Ganze ein zur Ewigkeit gemachter Moment ist, ohne Wechsel, ohne Succession? Allerdings sind die einzelnen Figuren in einem Gemälde ruhig und unbeweglich; doch

kann ihnen durch die Kunst ein solcher Ausdruck, und eine solche Stellung und Haltung gegeben werden, daß sie wirklich in That und Handlung begriffen scheinen, und eine Begebenheit unmittelbar unsern Augen vergegenwärtigt wird. So sehen wir in einem Schlachtgemälde hier Befehle austheilen, dort empfangen; hier einen Theil der Armee im Vorrücken, dort im Weichen; hier Angriff, dort Vertheidigung. Alles ist in Thätigkeit, alles ist in Bewegung, die Schlacht ist entzündet.

§. 139. Die Historien-Malerei stehet darin der dramatischen Kunst nach, daß diese die Veranlassung der Handlung, die Entwickelung, Fortschreitung, Verknüpfung und Lösung derselben darstellen kann, indem sie zur Form die Zeit hat: die Malerei aber ist an den Raum, das Unmittelbar- und Zugleichseyn, gebunden; sie kann daher die Geschichte nicht in ihrer Entstehung, ihrem Verlaufe und ihrer Vollendung darstellen, sondern nur in einem einzigen untheilbaren Zeitmomente, nur eine Scene der Geschichte, wie sie in einem von ihm gewählten Zeitmomente gewesen ist. — Für das historische Gemälde ist es daher von der größten Wichtigkeit, welcher Augenblick aus der Geschichte aufgegriffen und dargestellt wird, die Wahl des Zeitmomentes von der höchsten Bedeutung.

§. 140. Die Malerei ist schon ihrer Natur nach auf das Innere, Geistige, gerichtet, zu dessen Bezeichnung sie sich nur des Aeußern, Körperlichen, bedienet; für den Historien-Maler wird daher jener Zeitmoment der vorzüglichste, jene Scene aus der Geschichte die wichtigste seyn, worin sich der Geist der Geschichte am meisten ausspricht und offenbart.

In der Kreuzigungsgeschichte Jesu wird jene Scene eine der interessantesten seyn, in welcher den Ungläubigen am meisten offenbar wird, daß sie einen Gottmenschen an

das Kreuz geschlagen haben. So wie auch der berühmte Coypel in dieser Geschichte wirklich den Augenblick wählte, wo die Sonne verfinstert wurde und die Todten auferstanden. Indem Staunen, Furcht und Schrecken auf den zum Theil gegen Himmel gerichteten Gesichtern der Beistehenden herrschet, öffnen sich mitten unter ihnen die Gräber, und ein Todter steigt daraus empor.

§. 141. Eine der Hauptforderungen an ein Kunstwerk überhaupt und an ein Gemälde insbesondere ist die Erkennbarkeit seines Inhaltes. Es muß die Geschichte erkennbar und verständlich seyn, welche in einem Gemälde dargestellt wird.

Doch der Sinn dieser Forderung ist nicht, als müßte der Historienmaler die Geschichte bis zur empirischen Wirklichkeit ausdrücken und ausbilden. Die empirische Wahrheit ist die Aufgabe für den Historiker, die ästhetische für den Künstler. Jener hat die Geschichte treu, so wie sie an sich ist, dieser poetisch darzustellen. Je treuer sich der Künstler an die empirische Wirklichkeit der Geschichte halten würde, desto mehr würde der Werth seines Werkes sinken, indem es blos Wiederholung eines Wirklichen, da Gewesenen, durch Licht und Farbe, nicht aber Werk seines eigenen Geistes wäre.

§. 142. Ohne dem Beispiele der Alten zu folgen, welche die Bedeutung auf einen Zettel schrieben, der den dargestellten Personen aus dem Munde schwebte, oder als Unterschrift angebracht war, hat der Historienmaler mehrere Mittel zu Gebote, um den Beschauer über den Inhalt seines Werkes zu verständigen.

Jedes Zeitalter, jede Religion ꝛc. hat eigene bekannte Symbole, durch deren Anwendung der Historienmaler den Sinn der Geschichte erkennbar machen kann. So reichet in

der Schlacht des Konstantin von Rafael das Kreuz hin, um anzudeuten, in welchen Zeiten sie vorfiel.

Jede Nation, jeder Ort, jedes Zeitalter hat bestimmte Gewänder, Waffen, Geräthschaften ꝛc., man begreifet es zusammen unter dem Namen Costüm. Die Beobachtung des Costüms dienet zur Verständigmachung der Geschichte in einem Gemälde. Zwar darf sich der Künstler nicht zu sklavisch daran binden, aber auch keinen auffallenden Fehler dagegen begehen, wie Paul Veronese, der die Jünger Christi in Mönchskleidern vorstellte. — Hieher gehören auch die Kanonen vor Troja.

Auch das Beiwerk und die Architektur muß nicht nur mit der Zeit, mit dem Orte ꝛc. zusammenstimmen, sondern auch dem Inhalte der Geschichte angemessen seyn; im entgegengesetzten Falle würde es den Sinn der Geschichte im Beschauer verwirren. Korinthische Säulen passen gewiß nicht zu dem Stalle, in welchem Jesus geboren wurde; und wir finden sie in einem Gemälde von Rafael. — In Paul Veronese's Hochzeit zu Kana sehen wir eine prächtige Säulenhalle, eine Menge Gäste, einen reichen Glanz der Umgebung: aber der Geschichte zufolge gebrach es hier am Weine, weswegen Jesus ein Wunder wirkte und Wasser in Wein verwandelte. Wie passet aber damit Beiwerk und Architektur zusammen?

§. 143. Auf den höchsten Gipfel der Kunst erhebet sich die Malerei durch Darstellung des Allgemeinen, nämlich allgemeiner Begriffe, allgemeiner Lehren, Wahrheiten ꝛc. Das Allgemeine kann aber nicht unmittelbar, an sich selbst in der Malerei dargestellt werden, sondern nur durch ein Besonderes, welches jenes bezeichnet. Hier tritt also die Malerei in ihre eigenthümliche Sphäre ein, als welche sich des Besondern nur zum Ausdrucke eines Andern, Geistigen, bedienet. Dieses Besondere aber, dessen sich die Malerkunst

zur Bezeichnung des Allgemeinen bedienet, ist die Allegorie und das Symbol.

§. 144. Unter Allegorie verstehen wir ein Besonderes, welches das Allgemeine, das es darstellt, nur bedeutet. So ist z. B. das Bild eines Schmetterlings ein allegorisches Bild der Unsterblichkeit; so ist das Bild einer Jungfrau mit verbundenen Augen, einer Wage in der einen und einem Schwerte in der andern Hand ein allegorisches Bild der Gerechtigkeit.

§. 145. Die Forderungen an die Allegorie sind:

1) Wahrheit. Indem durch das allegorische Bild eine Idee, eine Wahrheit ꝛc. dem Verstand entgegengeführt werden soll, so muß zwischen Bild und Gegenbild eine genaue Aehnlichkeit herrschen, und zwar muß das allegorische Bild nicht sowohl die Idee im Allgemeinen, als in ihrem eigenthümlichen Wesen bildlich darstellen. So ist das allegorische Bild der Unsterblichkeit, welches die Alten durch einen Schmetterling ausdrückten. Es zeiget nicht blos die Fortdauer der Seele nach dem Tode an, sondern auch, daß die Seele erst dann in ihr rechtes Leben komme, nachdem sie die Hülle des Körpers abgelegt hat.

2) Klarheit. Da das allegorische Bild nur der Versinnlichung des Allgemeinen wegen, sey es eine Idee oder eine Wahrheit ꝛc. gebrauchet wird und darin seine Bestimmung besteht; so muß aus ihm auch gleich im ersten Augenblicke einleuchten, das es nicht um seiner selbst wegen dastehe, sondern als Ausdruck eines Höhern. Ein Kind, welches sich an Seifenblasen erlustigt, ist nicht nothwendig ein Bild der Eitelkeit des menschlichen Strebens.

3) Würde. Da die Allegorie zum Ausdrucke des Höchsten, allgemeiner Wahrheiten, Lehren, Ideen ꝛc. dienet, so darf sie nicht durch Anwendung gemeiner und niedriger Bilder sich selbst verunreinigen. Sie würde dadurch die Würde

des Gegenstandes beflecken, das Bezeichnete würde in dem gewählten Bilde unwürdig erscheinen. So ist ein unwürdiges Bild der Dreieinigkeit das Dreieck mit dem strahlenden Auge in der Mitte.

4) Einfachheit. Da die Allegorie die bildliche Vorstellung einer Idee, Wahrheit, Lehre ꝛc. seyn soll, so muß dieselbe ganz einfach seyn, und so wenig als möglich Zierrath und Schmuck an sich haben; denn je geschmückter sie ist, je mehr Zufälliges sie an sich hat, desto mehr wird sie den Sinn der Idee oder der Wahrheit ꝛc. deren Bild sie seyn soll, verhüllen, verdunkeln, ja, von der Bedeutung ab und auf sich selbst führen. Wie einfach ist Guido's allegorisches Bild von der Fortuna. Ueber einer Kugel schwebt eine ätherische Gestalt mit einem täuschenden Lächeln und einer launenhaften Miene, und über ihr ein geflügelter Knabe, der sie spielend bei den Haaren faßt, was sie sich willig gefallen zu lassen scheint.

§. 146. Der allegorischen Vorstellungen giebt es mannigfaltige Gattungen. Ihre Verschiedenheit beruht auf der Verschiedenheit der Gegenstände, welche in einem allegorischen Bilde vorgestellt werden. Man unterscheidet physisch-allegorische, moralisch-allegorische und historisch-allegorische Gemälde.

Physisch-allegorische Vorstellungen sind solche, zu welchen der Gegenstand aus der Natur genommen ist. Z. B. die Nacht, eine Jahrszeit, die Natur selbst ꝛc. Es versteht sich wohl von selbst, daß die Gegenstände nicht an sich, sondern einige ihrer hervorstehenden Eigenschaften in einem allegorischen Bilde vorgestellt werden. Als ein physisch-allegorisches Gemälde — Bild der Natur — muß das Bild der Diana mit den vielen Brüsten angesehen werden.

§. 147. Werden in einem allegorischen Gemälde moralische Gegenstände dargestellt, so führt es den Namen

eines moralisch-allegorischen. In einem solchen aber können ausgedruckt werden allgemeine Wahrheiten und Beobachtungen aus der sittlichen Welt. So ist die Beobachtung, daß Dichtkunst und Musik große Kraft haben, die Liebe hervorzubringen, auf einem geschnittenen Steine allegorisch also vorgestellt: Amor bittet den Apollo inständig und etwas ungeduldig, ihm seine Leyer zu geben. Und auf einem andern Steine reitet Amor auf einem Tieger oder Löwen, um anzudeuten, daß die Liebe auch die wildesten Gemüther zahm mache. Eros, der sich in die Löwenhaut des Alciden gehüllet hat und seine Keule schleppt, ist bildliche Darstellung des Erfahrungssatzes, daß Liebe die Tapferkeit besiege.

§. 148. In einem moralisch-allegorischen Gemälde werden auch Tugenden und Laster selbst vorgestellt. Hieher gehören Rafaels Darstellungen des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe, der Sanftmuth: ferner das Gemälde des Aristides, in welchem er den Charakter des athenienſischen Volkes ausdrückte; das Gemälde, welches Apelles *) von der Verläumdung gemacht hat, in welchem er durch mancherlei lebhafte Züge uns die Schändlichkeit dieses Lasters zu fühlen gibt.

Rechter Hand sitzt ein Mann, der so ansehnliche Ohren hat, daß ihnen wenig zu Midas-Ohren fehlt, und schon von Ferne der auf ihn zukommenden Verläumdung die Hand entgegenreicht. Zu beiden Seiten stehen zwei Frauenspersonen neben ihm, welche die Unwissenheit und das Mißtrauen vorzustellen scheinen. Diesen nähert sich von der andern Seite die Verläumdung in Gestalt eines wunderschönen aber etwas erhitzten Mädchens, deren Gesichtszüge Groll und Ingrimm verrathen. Sie trägt in der linken

*) Dieser Apelles war nicht der berühmte Zeitgenosse Alexanders des Großen, sondern ein um 1[illegible] Jahre später lebender Künstler.

Hand eine brennende Fackel und schleppt mit der rechten einen jungen Menschen bei den Haaren herbei, der die Hände gen Himmel streckt und die Götter zu Zeugen seiner Unschuld nimmt. Vor ihr geht ein häßlicher, bleichsüchtiger, hohläugiger Mann, der so aussieht, als ob er von einer langwierigen Krankheit ausgezehrt wäre, und den man ohne Mühe für den Neid erkennt. Hinter der Verläumdung gehen zwei andere Weibspersonen, die sie aufzuhetzen, zu unterstützen und an ihr zu putzen scheinen, und deren eine die Arglist und die andere die Täuschung vorstellt. Noch weiter hinter ihr folgt in einem schwarzen und zerrissenen Trauerauzuge die Reue. Sie weint und wendet das Gesicht beschämt von der Wahrheit, die sich ihr nähert, ab, als ob sie sich scheute, ihr in die Augen zu sehen.

§. 149. Zu den moralisch-allegorischen Gemälden zählen wir auch diejenigen, welche Gemüthsstimmungen vorstellen; z. B. Dürers herrlich gedachte und tiefempfundene Darstellung der Melancholie; ja, alles das vorstellen, was auf den Menschen eine engere Beziehung hat, z. B. Tod, Auferstehung ꝛc. So wurde ein frühzeitiger Tod durch das Bild der Aurora, die ein Kind im Arme hat, vorgestellt.

§. 150. Werden Begebenheiten in einem allegorischen Bilde vorgestellt, so heißt es ein historisch-allegorisches Gemälde.

Ein großer Fehler, der hier in dem Gebrauche der Allegorie gemacht werden kann, besteht darin, daß man die Allegorie als Zugabe des Historischen gebraucht, allegorische Personen unter historische einmischt. Durch eine solche Mischung wird die Harmonie des Ganzen verletzt, es entsteht ein Mißton. Ein warnendes Beispiel gibt Rubens in dem Leben der Maria von Medizis, auch Albani in seinem Gemälde der Helena. Venus führt die Helena aus dem

Hause des Menelaus, und im Hintergrunde sind Liebesgötter, welche sich darüber freuen.

§. 151. Ein nicht minder großer Fehler, der hier begangen werden kann, ist dieser, daß das Historische als solches in das Allegorische umgewandelt, die empirische, individuelle Geschichte in einem allegorischen Bilde dargestellt werde; nebst dem daß das Gemälde auf der niedern Stufe des Historischen stehen bleibt, wird auch der Sinn des Ganzen unkenntlich seyn. Wer wird, sagt Schreiber in seiner Aesthetik, in der berühmten Gallerie Farnese von Annibale Caracci in diesem Anchises, der die Venus entkleidet, in diesem Polyphem, der Acis und Galathea verfolgt, in diesem schlafenden Endymion und in all diesen Spielen und Liebschaften der alten Götterwelt auf ähnliche Geschichten des Farneseschen Hauses rathen?

§. 152. Das historisch-allegorische Gemälde steht höher, als das Historien-Gemälde und ist mit diesem durchaus nicht zu verwechseln. Dieses ist auf die Darstellung der Begebenheit als solcher, jenes auf die Darstellung derselben in einem merkwürdigen Gesichtspunkte gerichtet. Die Geschichte nämlich muß entweder in ihrer Absicht, oder in ihren Umständen, oder in ihren Folgen etwas Allgemeinmerkwürdiges haben: dieses Allgemeinmerkwürdige wird dann aufgefaßt, und in einem allegorischen Bilde vorgestellt. So zeichneten sich die Siege Heinrichs IV. durch die Menschenfreundlichkeit, Gelindigkeit und Gnade aus, die er in Bestrafung der frevelhaften Aufrührer und meuchelmörderischen Majestätsbeleidiger bewies. Rubens stellte sie in diesem Gesichtspunkte dar. Er gab seinem Helden die Person des Jupiter, welcher den Göttern Befehl ertheilt, die Laster zu strafen und zu stürzen. Apollo und Minerva drücken ihre Pfeile auf dieselben ab, und die Laster, als Ungeheuer gebildet, fallen übereinander zu Boden. Mars will

in voller Wuth alles vollends zernichten; Venus aber, als das Bild der Liebe, hält ihn sanft bei dem Arme zurück: der Ausdruck der Göttin ist so redend gemacht, daß man dieselbe gleichsam den Gott des Krieges bitten hört: Wüthe nicht mit grausamer Rache gegen die Laster, sie sind gestraft. — Winckelmann. Vorzüglich berühmt ist in diesem Fache der Malerei noch le Brün. Er malte die Decke des großen Saales in Versailles, und stellte darauf einige Thaten Ludwigs XIV. in allegorischen Bildern dar.

§. 153. Ist Erkennbarkeit des Inhaltes Forderung an ein Kunstwerk überhaupt, so ist es eine Hauptforderung an ein historisch-allegorisches Gemälde. Die Geschichte, welche einem solchen Gemälde zu Grunde gelegt wird, muß demnach nicht nur sehr bekannt seyn, sondern der Maler muß sie auch insbesondere noch anzuzeigen wissen.

Den berühmten Uebergang der französischen Völker über den Rhein stellte le Brün also dar:

Sein Held sitzt auf einem Kriegswagen mit einem Donnerkeile in der Hand, und Herkules, als ein Bild des heroischen Muthes, treibet den Wagen mitten durch die unruhigen Wellen. Die Figur, welche Spanien vorstellt, wird von dem Strome mit fortgerissen: der Gott des Rheins ist bestürzt und läßt sein Ruder fallen: die Victorien kommen herzugeflogen und halten Schilder, auf welchen die Namen der Städte, die nach diesem Uebergange erobert sind, angedeutet werden. Europa sieht voller Verwunderung zu. — Winckelmann.

§. 154. Wenn das Besondere das Allgemeine, oder die Idee, welche es bezeichnen soll, nicht nur bedeutet, sondern auch in Wahrheit und Wirklichkeit ausdrückt, so heißt es ein Symbol.

Die symbolische Darstellung der Ideen aber ist nur durch Anwendung des Historischen möglich, nämlich durch

Darstellung historischer Personen, welche das Wesen der zu bezeichnenden Ideen lebendig und werkthätig in sich offenbaren. So wäre das Bild eines Marcus Curtius, der sich in einen entstandenen Schlund der Erde stürzt, ein Sinnbild des Patriotismus, Pallas ein Sinnbild der Weisheit, und das Bild Christi ein symbolisches Bild der absoluten Identität des Göttlichen und Menschlichen.

§. 155. Durch die Verbindung mit dem Historischen wird die Idee zum Symbole; aber auch das Historische selbst wieder kann zum Symbole erhoben werden. Dieses wird in der Malerkunst vorzüglich dadurch erreicht, daß sie in die historische Person den Charakter des Absoluten legt und diesen in ihr sinnlich wahrnehmbar macht. Der Charakter des Absoluten drückt sich aber, nach Winckelmann, an dem Gegenstande als hohe Einfalt, als gemäßigte Thätigkeit, als ruhige, stille Größe aus. Ruhe ist der Begriff des göttlichen, des ewigen Seyns; Bewegung jener des Werdens, des Veränderlichen und Vergänglichen. Darum tadelt man in Michel Angelo's Schöpfungsbilde nicht mit Unrecht, daß die Bewegung des ewigen Vaters zu lebhaft sey, indem Haare und Bart wie im Sturme zu wehen scheinen. Wie die Tiefe des Meeres zu jeder Zeit ruhig bleibt, so muß auch, wenn die historische Person Symbol des Absoluten seyn soll, das Ganze ihrer Gestalt, wie jedes einzelne Glied derselben, in erhabener, in himmlischer Ruhe erscheinen.

§. 156. Die ruhige und stille Größe ist das allgemeine, vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke. Diesen wahren Charakter der Alten hat in den neuern Zeiten zuerst Rafaels schöne Seele empfunden, und in ihren Werken ausgedrückt.

Welche Ruhe und Stille der Hauptfiguren ist in seinem Attila?

Der römische Bischof, der das Vorhaben des Königs der Hunnen, auf Rom loszugehen, abwendet, erscheint nicht mit Geberden und Bewegungen eines Redners, sondern als ein ehrwürdiger Mann — gleich jenem im Virgil, der blos durch seine Gegenwart einen Aufruhr stillet — und mit einem Gesichte voll göttlicher Zuversicht vor den Augen des Wütherichs. Die beiden Apostel schweben nicht wie Würgengel in den Wolken, sondern, wenn es erlaubt ist, das Heilige mit dem Unheiligen zu vergleichen, wie Homers Jupiter, der blos durch das Winken seiner Augenlieder den Olympus erschüttern macht.

Welche Ruhe in seinen Madonnen?

Noch führ' ich als Beispiel auf Guido's heiligen Michael, welcher, nachdem er den Feind Gottes und der Menschen gestürzt, nicht als ein wonneberauschter Sieger, ohne Erbitterung mit einer heitern und ruhigen Miene über ihm schwebet. Winckelmann.

§. 157. In technischer Beziehung, nämlich in Hinsicht auf das Material und die äußere Behandlungsart unterscheidet man folgende Arten der Malerei:

1) Die enkaustische oder eingebrannte, auch Wachsmalerei genannt. Es war dieses die den Alten gewöhnliche Art zu malen, welche aber später verloren gegangen ist. Daher hat es auch fast kaum zu überwindende Schwierigkeiten, das eigentliche Verfahren, welches sie dabei beobachteten, mit Bestimmtheit anzugeben. Für jeden Fall muß man mehrere Arten der Enkaustik oder Auftragung der Wachsfarben auf erwärmten Grund unterscheiden, wobei es wesentlich darauf ankommt, ob die Ausführung mit dem Cestrum oder mit dem Pinsel geschah. Im ersten Falle wurde das zerlassene, mit fein geriebener Erdfarbe gesättigte Wachs auf Holz oder Mauer, und später auf Elfenbein aufgetragen; dann grub der Zeichner auf den erkalteten

Grund die Linien ein, und so war es denn eigentlich nicht die Malerei, sondern der Wachsgrund, welcher eingebrannt wurde. Im zweiten Falle scheint man das aufgelöste, mit Farben vermischte Wachs mit dem Pinsel aufgetragen, und dann das Gemälde vermittelst behutsamer Annäherung an das Feuer vollendet zu haben. Anfangs war also die eingebrannte Wachsmalerei Zeichnung auf gefärbtem Grunde, und später wurde sie Malerei mit eingebrannten Wachsfarben. Diese untergegangene Kunst wurde zuerst im Jahr 1752 in Frankreich durch den Grafen Caylus wieder in Anregung gebracht, worauf dann bald Mehrere Versuche in derselben anstellten. In der neuesten Zeit beschäftigten sich vorzüglich mit Wachsmalerei J. G. Walter in Berlin, Jac. Roux in Heidelberg und Pet. Kraft in Wien. Ob aber eine von den dabei angewandten Methoden die in der griechischen Wachsmalerei befolgte sey, ist wohl zu bezweifeln. Am meisten scheint sich das von Montabert in seinem „Traité de la peinture" bekannt gemachte Verfahren, nach welchem auch in der neuen k. Residenz in München eine Reihe von Wandgemälden ausgeführt worden ist, der eigentlichen Enkaustik zu nähern.

2) Mit der Enkaustik der Alten verwandt ist die Email- oder Schmelzmalerei, eigentlich eine Erfindung des 16ten Jahrhunderts. Man malt dabei mit Metallfarben, welche auf einem vorher mit Schmelz überzogenen feuerfesten Grunde eingebrannt werden. Ist der Grund, auf welchem die Farben eingebrannt werden, Porzellan, so nennt man dies insbesondere Porzellanmalerei.

3) Aehnlich der Emailmalerei ist die, vielleicht auch den Alten schon bekannte, Glasmalerei, welche aber erst seit dem 4ten Jahrhundert nach Christus sich mehr zu verbreiten anfing. Indessen muß man die eigentliche Glasmalerei oder Glasschmelzmalerei, bei welcher die mineralischen

Farben im Schmelzofen eingebrannt werden, wohl unterscheiden von zwei geringern Arten, bei deren einer auf oder vielmehr hinter Glas mehr oder weniger durchsichtig, bei der andern zwar durchsichtig, aber nur vermittelst colorirter Firnisse gemalt wird. Die eigentliche Glasmalerei gelangte zu ihrer Blüthe im 15ten und 16ten Jahrhundert. Neben mehrern großen Künstlern in Frankreich, England und in den Niederlanden erwarb sich in Deutschland vorzüglich Dürer große Verdienste in diesem Fache. Im 17ten Jahrhundert gerieth diese Kunst in Verfall und im 18ten Jahrhundert hörte sie fast ganz auf. Nur in England wurde sie noch, obwohl größten Theils von ausländischen Künstlern fortgetrieben. In Deutschland fing die Glasmalerei erst im 19ten Jahrhunderte an wieder aufzuleben, namentlich durch Mohn und Wörtel in Dresden, durch Scheinert in Meissen, vorzüglich aber durch Mich. Sigm. Frank in Nürnberg, der zuerst die Glasschmelzmalerei wieder emporbrachte. Seitdem aber die Munificenz des **Königs Ludwig von Bayern** die Fenster des Doms in Regensburg mit Glasmalereien versehen ließ, nahm diese Kunst in München einen höhern Aufschwung, und es wurden Werke geliefert, welche den alten nicht nur in Hinsicht auf die Kraft des Colorits gleich stehen, sondern sie auch an Schönheit der Erfindung übertreffen. Insbesondere haben sich Gärtner und Heß um die Leitung der dazu begründeten Anstalt große Verdienste erworben. Vgl. J. J. Smithals, die Glasmalerei der Alten. Mit einer Vorrede v. Dr. R. Brandes. Lemgo 1826.

4) Die Aquarell- oder Wassermalerei, auch Gouachemalerei genannt, ist diejenige Art der Malerei, bei der man sich geriebener und in Wasser zerlassener Farben, mehr oder weniger mit einer Auflösung von Gummi vermischt, bedient, und dieselben auf Leinwand, Papier, El-

fenbein ꝛc. aufträgt. Sie eignet sich wegen der Sanftheit ihres Charakters vorzüglich zu Blumen und Landschaften. Werden die Farben mit Leim versetzt und auf trockenem Kalkgrunde aufgetragen, so nennt man dieß Temperamalerei.

5) Die Kalk- oder Frescomalerei ist diejenige Art der Malerei, welche mit Wasserfarben auf einer noch frisch mit Mörtel überworfenen Mauer ausgeführt wird. Der Maler läßt dabei nur immer so viel Mauer mit Mörtel überwerfen, als er an einem Tage übermalen zu können glaubt. Er muß daher, damit der Grund nicht trocken wird, einen raschen, und, weil er nichts auslöschen oder verbessern kann, einen sichern Pinsel führen. Deswegen bedient er sich eines Cartons, um von diesem die Zeichnung vermittelst eines spitzigen Instruments auf die Mauer überzutragen, und für die Ausmalung des Bildes einer farbigen Skizze. Für das hohe Alter der Frescomalerei spricht die Auffindung von Gemälden dieser Art in Pompeji und in den etruskischen Gräbern. Im 16ten Jahrhundert blühte sie von Neuem auf. Rafael, Michel Angelo, Leonardo da Vinci u. A. schufen Meisterwerke in dieser Art. Nur Schade, daß die Wasserfarben allmälig auf dem Kalkgrunde verblassen und der Grund selbst mit der Zeit abfällt; wie denn auch die herrlichen Schöpfungen im Vatikan und in der Sixtinischen Kapelle bereits ihrem Untergang nahe sind. In der neuesten Zeit hat die Frescomalerei unter der Regierung des **Königs Ludwig** besonders in München wieder große Forschritte gemacht. Neben Cornelius in der Ausmalung der Glyptothek stehen an der Spitze Jul. Schnorr, der voll Lebendigkeit und Anmuth der Erfindung eine Reihe von Darstellungen aus dem Niebelungenlied in der k. Residenz, und Heinr. Heß, der, durch Ernst und Correctheit ausgezeichnet, die Ausmalung der Residenzkapelle mit

biblischen Gegenständen übernahm. Außerdem sind die Frescogemälde in den Arkaden, von verschiedenen Künstlern ausgeführt, bemerkenswerth.

6) Die Oelmalerei, bei welcher die mit Oel vermischten Farben auf Holz, Kupfer und andere Metalle, auch auf Mauern, groben Taffet, gegenwärtig aber am gewöhnlichsten auf Leinwand aufgetragen werden. In ihr ist der höchste Zauber des Colorits erreichbar, wodurch sie große Vorzüge vor allen übrigen Arten der Malerei gewinnt. Gewöhnlich wird van Eyck im Anfange des 15ten Jahrhunderts als Erfinder der Oelmalerei genannt. Neuere Untersuchungen machen es aber höchst wahrscheinlich, daß es weit ältere Oelgemälde gebe als die des van Eyck, und daß die Oelmalerei nicht nur gleichzeitig mit ihm, sondern schon vor ihm und zuerst in Italien ausgeübt worden sey, ohne daß sich aber ihr Erfinder mit Bestimmtheit angeben läßt. Indessen unterliegt es wenigstens keinem Zweifel, daß dem van Eyck das Verdienst der Vervollkommnung und Verbreitung dieser Art von Malerei gebührt. Vgl. Bouvier's Anweisung zur Oelmalerei. Deutsch, Halle. 1828.

7) Die Pastellmalerei führt ihre Werke aus vermittelst trockener, aus verschiedenen Farbenteigen gebildeter Stifte (Pastelle). Die Pastellgemälde haben eine eigene Anmuth und Frische; da aber ihre Farben nur wie zarter Staub auf der Fläche liegen, so sind sie auch am leichtesten der Zerstörung ausgesetzt. Wegen des Wolligen, welches die Pastellmalerei hervorbringt, ist sie vorzüglich geschickt, das Markige und Natürliche der Fleischfarben auszudrücken, und eignet sich daher besonders für das Porträt. Die Erfindung dieser Kunst setzt man in das 16te Jahrhundert. Eine vorzügliche Sammlung von Pastellgemälden, unter denen der schöne Amor von Mengs ausgezeichnet ist, findet sich in der k. Gemäldegallerie zu Dresden. Vgl. Günther's prak-

tische Anweisung zur Pastellmalerei. Neue Aufl. Nürnberg. 1792. 4.

8) Mosaik oder musivische Kunst ist eine Art von Malerei, bei welcher ein Gemälde aus verschiedenfarbigen Steinen oder auch aus Glas- und Marmorstücken, ja selbst aus Hölzern von verschiedener Farbe vermittelst eines Kittes so fein und künstlich zusammengesetzt wird, daß es in einiger Entfernung mit dem Pinsel verfertigt zu seyn scheint. Sie ist wahrscheinlich eine Erfindung des Morgenlandes, erhielt aber bei den Griechen ihre weitere Ausbildung und kam von diesen zu Sulla's Zeit zu den Römern. Nach dem Verfall der Künste und Wissenschaften in Italien, erhielt sie sich noch unter den byzantinischen Griechen und kam mit diesen zu Ende des 13ten Jahrhunderts nach Italien zurück, wo sie schon im 15ten und 16ten Jahrh. auf einen hohen Grad von Vollkommenheit gebracht, und endlich im 17ten und 18ten Jahrh. immer höher gesteigert wurde. Man wendete sie vorzüglich an, um die Originalgemälde großer Meister zu copiren. Vor allen verdient ausgezeichnet zu werden die herrliche Mosaik von dem Abendmal des Leonardo da Vinci, die sich gegenwärtig in Wien befindet. Im Jahre 1819 hat Franz Xav. Fernbach, geb. zu Waldkirch im Breisgau, gegenwärtig in München, eine ganz neue Art der Mosaikmalerei erfunden, welche sich durch die täuschendste Nachahmung der Farbe, des Gefüges und des Schillerns der Mineralkörper auszeichnet. Auch sind rühmlich bekannt des Prof. Blank zu Würzburg Mosaiken von Moos. Vgl. dessen Beschreibung seiner Mosaikgemälde, herausg. von Benkert. Würzburg. 1820.

§. 158. Die Geschichte der Malerei zerfällt in die der alten und neuen, oder der antiken und christlichen. Die Geschichte der antiken Malerei beginnt eigentlich erst mit den Griechen, indem erst bei diesen die Malerei als

selbstständige Kunst hervortrat, während sie von den frühern Völkern und anfangs selbst von den Griechen blos zur farbigen Ausschmückung der Werke der Sculptur und Architektur angewendet wurde.

Die eigentliche Malerei ging natürlich von der Zeichnung aus und begann mit Skiagrammen (bloßen Umrissen eines Schattens) und Monogrammen (Umrissen von Figuren ohne Licht und Schatten). Von diesen ging man zu den Monochromen (einfarbigen Bildern) und endlich zu den Polychromen (mehrfarbigen Zeichnungen) über.

Zur Selbstständigkeit erhob sich aber die Malerkunst erst durch Polygnotos aus Thasos, welcher ungefähr 450 — 410 v. Chr. sich in Athen, wo er das Bürgerrecht erhalten hatte, aufhielt, und mit Mikon und Pänanus für die Poikile malte. Er soll der erste gewesen seyn, welcher in Tetrachromen (mit vier Farben) malte, welcher Bewegung und Leben, Ausdruck und Charakter in die Gesichter brachte, den Gewändern Mannigfaltigkeit gab und die Figuren symmetrisch vertheilte. In Vertheilung von Licht und Schatten aber soll ihn Apollodor aus Athen, 404 v. Chr., übertroffen haben.

Mit Zeuxis, ungefähr 378 v. Chr. beginnt das eigentliche Reich der Schönheit. Indessen scheint bei ihm noch mehr die Kraft vorgeherrscht zu haben, während sein Zeitgenosse Parrhasios aus Ephesos sich mehr zur Anmuth hinneigte, und eben so sehr durch genauere Bestimmung der Verhältnisse als durch sein Colorit sich auszeichnete. Sein Nebenbuhler Timanthes aus Samos erreichte das Höchste in Ausdruck und sinniger Erfindung.

Apelles wird vorzüglich wegen glücklicher Behandlung des Colorits, wegen der Naturwahrheit seiner Gemälde und als Meister im Porträtmalen gerühmt. Nach ihm verfiel die

Kunst allmählig in Zierlichkeit, Correctheit und trockene Manier.

Die Römer verdienen in der Geschichte der Malerei keine Erwähnung, da sie, unselbstständig, früher nur die Malereien der Hetrusker kannten und später Schüler der Griechen waren.

§. 159. Ihre Vollendung erhielt die Malerei erst in der christlichen Zeit. Den Uebergang von der antiken zur christlichen Malerei machte aber die neugriechische oder byzantinische Kunst, aus welcher zunächst die altitalienische und die niederrheinische oder altkölnische Schule hervorgingen. Von der italienischen und ältern niederrheinischen Schule unterscheidet man die spätere deutsche und niederländische, so wie auch die französische, englische, spanische. Andere hingegen nehmen nur zwei wesentlich von einander verschiedene Schulen an, die italienische und niederländische.

§. 160. Italienische Schule.

Obwohl schon früher, und namentlich seit der Mitte des 5ten Jahrhunderts griechische und römische Maler in Italien arbeiteten, so beginnt man doch gewöhnlich die Geschichte der Malerei in Italien erst mit dem 12ten Jahrhundert, in welchem mehrere griechische Künstler die Kirchen zu Venedig und Florenz mit ihren Werken ausschmückten. An ihren Styl schlossen sich zunächst die italienischen Künstler an, und gründeten im 13. Jahrhundert eine durch nationale Eigenthümlichkeit ausgezeichnete Kunst- und Malerschule, die man die italienische nennt. Sie spaltet sich aber in vier Hauptäste, nämlich in die florentinische, römische, venetianische und lombardische Schule.

a) Zuerst erblühte der echt italienische Styl in Florenz. Der Stifter der florentinischen Schule ist Cimabue,

geb. in Florenz 1240. Durch ihn wurden zuerst die Verhältnisse richtiger bestimmt und den Gestalten mehr Leben und Ausdruck gegeben, womit sein Schüler Giotto noch eine besondere Grazie zu verbinden wußte. Unter seinen Nachfolgern zeichnete sich vorzüglich Masaccio, eigentlich Tommaso Guidi, geb. 1402, durch Haltung, Charakter und Geist in seinen Gemälden aus. Seine Schüler fingen erst an mit Oelfarben zu malen. Das Studium der Perspective begann mit Paolo Uccello und wurde weiter fortgesetzt durch Luca Signorelli und durch Domenico Ghirlandajo. Die zwei größten Meister dieser Schule waren aber Leonardo da Vinci, geb. 1444, gest. 1519, und Michel Angelo Buonarotti, geb. 1474, gest. 1564. Leonardo da Vinci bestimmte genau die Verhältnisse der Figuren, die Regeln der Perspective und Beleuchtung und gab der Schule ganz den ernsten, strengen und tiefsinnigen Charakter, zu dem sie sich schon vom Anfange hinneigte, und den sie dann später auch mit hoher Kraft und Kühnheit verband. Unter seinen Schülern haben Großes für die Kunst bewirkt: Luini, der Rafaels Styl mit dem seines Meisters vereinigte, Salaino, Melzo, Baccio della Porta, unter dem Namen Fra Bartolomeo berühmt, und ausgezeichnet durch Hoheit der Gedanken, so wie durch Glut der Andacht und der Farben, der gefühlvolle Andrea del Sarto, der ideenreiche Balthasar Peruzzi und der lebensfrohe Razzi. — Der bewunderungswürdigste aller Künstler aber ist Michel Angelo Buonarotti, der mit gleicher Kraft und Tiefe die Bildhauerkunst, Baukunst und Malerkunst umfaßte. Ausgezeichnet durch das Feuer seiner Composition, durch gründliches Studium der Anatomie und Kühnheit der Wendungen, steht er einzig da in Hinsicht auf Kraft und Größe, und sein jüngstes Gericht in der Sixtinischen Kapelle zu Rom

bleibt unerreichbar in der Erhabenheit des Styls. Seine Schüler und Nachahmer verfielen aber, den einfach reinen Styl verschmähend, in das Unnatürliche, Uebertriebene und Unförmliche. Ludov. Cigoli und Greg. Pagani fingen um 1580 an einen neuen Geist zu wecken, indem sie zur Natur zurückkehrten und einen bessern Geschmack im Helldunkel einzuführen strebten. Ihnen folgten Domenico Passignani, Christoforo Allori, Comodi.

b) Die römische Schule hatte ihren Hauptsitz in Perugia, wo es schon im 13ten Jahrhunderte eine Malerzunft gab. Sie rechnet unter ihre Stifter schon den Miniaturmaler Oderigi, gest. 1300, dessen geschickteste Nachfolger Guido Palmerucci, Pietro Cavallini und Gentile da Fabriano waren. Gewöhnlich wird aber als der eigentliche Stifter dieser Schule angeführt Pietro Vanucci, Perugino genannt, indem er zuerst mehr Grazie und edlere Formen in diese Schule brachte, und dadurch den Hauptcharakter derselben, welcher immer in einer gewissen Gemüthlichkeit, edlen Einfachheit, Frömmigkeit und ungekünstelter Natürlichkeit bestand, begründete.

Perugino's vorzüglichster Schüler und der größte Meister in der römischen Schule, oder, wie andere wollen, der größte Maler der neuern Kunstperiode war Rafael Sanzio oder de Santi, geb. zu Urbino 1483, gest. zu Rom 1520. Die ungemeine Anzahl seiner Gemälde beurkundet die Fruchtbarkeit seines Genie's und die Leichtigkeit, mit der er arbeitete. Seine Zeichnung, die anfangs steif und trocken war, gewann, nachdem er Natur und Antike fleißig studirt hatte, einen hohen Grad von Freiheit, so daß in seinen Gestalten Alles Leben und Bewegung wurde. Seine Gewänder sind immer leicht, einfach und vortrefflich geordnet. Auch in Colorit und Helldunkel hat er es später sehr weit gebracht, wenn er auch Tizian und Correggio nicht erreichte.

Dagegen wurde er in Composition und Ausdruck von keinem andern erreicht, so daß diese gleichsam als sein ausschließliches Eigenthum betrachtet werden können. Neben seiner wohl unerreichbaren Madonna für die Kirche St. Sixtus in Piazenza (jetzt in Dresden) ist das größte Meisterstück, welches die neuere christliche Kunst hervorgebracht hat, seine Verklärung Christi, sein letztes, nicht völlig vollendetes Gemälde.

Zu den vorzüglichsten Schülern Rafaels gehören: Pizzi, genannt Giulio Romano, Franz. Penni il Fattore, Bartolomeo Ramenghi, genannt Bagnacavallo, Pierin del Vaga, Polidoro da Caravaggio, Gemigniani, Benvenuto Tisi, genannt Garofalo u. A. Allein bald wichen sie von ihrem Vorbilde ab und arteten in Manier aus. Freder. Baroccio, der seinem Geiste nach mehr der lombardischen Schule angehörte, suchte mit seinen Schülern, Franz. Vanni, Pellegrini und den Brüdern Zuccheri der Manier entgegen zu arbeiten und verbreitete neues Leben in der römischen Schule; jedoch lieferten die Letztern mehr gefällige als große Werke und arteten am Ende wieder ganz in Manier aus. Muziano verdient ausgezeichnet zu werden als Landschaftsmaler; Nogari, Pulzone und Fachetti als Porträtmaler. — Von den Neuern zählt man unter andern gewöhnlich zur römischen Schule: Pompeo Battoni, geb. 1708, gest. 1787, Ant. Rafael Mengs, geb. 1728, gest. 1779; Angelica Kaufmann, geb. 1741, gest. 1807.

c) Als Stifter der venetianischen Schule, die anfangs ihren Hauptsitz in Padua hatte, wird von Mehrern Giovanni Bellino, geb. 1426, gest. 1516, genannt. Er zeichnete sich, nebst seinem Bruder Gentile, durch kräftiges Colorit, Einfachheit des Styls und reine Symmetrie aus. Montegna, der zuerst die Antike studirte, ver-

pflanzte den Hauptsitz dieser Schule nach Mantua. Giovanni von Udine, Pellegrino und Pordenone waren die geschicktesten Vorgänger der beiden größten Meister dieser Schule, Giorgione di Castelfranco, eigentlich Giorgio Barbarelli, geb. 1477, gest. 1511, und Tiziano Vercelli, geb. 1477, gest. 1576. Der Erstere ist vorzüglich berühmt als Porträtmaler; der Letztere ist ausgezeichnet als Geschicht- und Porträtmaler und zugleich der erste große Landschaftsmaler. Besonders ragt er über alle hervor durch sein musterhaftes Colorit, in welchem sich treffliche Carnazion, plastische Wahrheit des Stoffs und ein gesunder blühender Farbenton in höchster Vollkommenheit vereinigen. Seine berühmtesten Nachfolger sind: Sebastiano del Biombo, Palma Vecchio, Lorenzo Lotto, Paris Bordone und Pordenone. Außer diesen gehören noch zu den Zierden der venetianischen Schule: Schiavone, Giacomo da Ponte, genannt Bassano, Robusti, genannt il Tintoretto, Paul Veronese, Carlo Cagliari. Allmählig artete aber auch diese Schule aus, und die Manieristen derselben sanken um so tiefer als andere, weil ihnen das Studium der Antike und des Ideals fremd geblieben war. Aus der spätern Zeit werden dieser Schule beigezählt: Pietro Liberi, Andr. Celesti, Rosalba Carriera, Franc. Trevisani, Piazetta, Tiepolo, Canaletto.

d) Die lombardische Schule hatte eigentlich keine Hauptstadt zum Mittelpuncte. Früher wurden als Sitze derselben genannt: Imola, Cento, Ferrara, Modena, Reggio, Parma, Mantua und Mailand; später wurde ihr Sitz Bologna. Unter den Ferraresischen Malern steht Dosso Dossi, geb. 1479, gest. 1560, oben an. Neben ihm gehören zu den vorzüglichern: Galasio, Alighieri, Alghisi, Cosimo Tura, Ercole Grandi. Die berühmtesten Meister

unter den bologneſiſchen Malern ſind: Bramante, Lippo Dalmaſi und beſonders Francesco Raibolini, genannt Francesco Francia, geb. 1450, und deſſen Schüler Innocenzo da Imola. Weit höher als alle dieſe ſteht aber Antonio Allegri, genannt Correggio, geb. 1494, geſt. 1534, der eigentliche Stifter und zugleich der größte Meiſter dieſer Schule. Durch Anmuth, Harmonie, einen ſanften und weichen Pinſel ausgezeichnet, iſt er insbeſondere unübertrefflich in der Magie des Helldunkels. Seine Schüler und Nachfolger waren: Francesco Rondani, Gatti, Lelio Orſi und Francesco Mazzola il Parmegianino. — Unter vielen andern Meiſtern der mailändiſchen Schule zeichnen ſich aus: Gaudenzio Ferrari und noch mehr Larizzario. Die vorzüglichern Künſtlerinnen dieſer Zeit waren, neben der berühmten Porträtmalerin Sofonisba Anguiſciola von Cremona, Lavinia Fontana, Artemiſia Gentileschi, Maria Robuſti und Eliſ. Sirani. In Bologna war der ausgezeichnetſte Künſtler Bagnacavallo, geſt. um 1542. Neben ihm verdienen noch beſonders erwähnt zu werden: Francesco Primaticcio, Nicolo del Abbate, Pellegrino Tibaldi, Paſſeroli und Fontana.

Mit dem Zeitalter der drei Carracci hört die Eintheilung in vier verſchiedene Schulen auf, und man unterſcheidet nun nur mehr zwei Hauptklaſſen der italieniſchen Maler, nämlich die Eklektiker, an deren Spitze die Carracci ſtehen, und die Naturaliſten, deren Haupt Michel Angelo Caravaggio iſt. Lodovico Carracci, geb. 1555, geſt. 1619, und ſeine beiden Vettern, Agoſtino, geb. 1558, geſt. 1601, und Annibale, geb. 1560, geſt. 1609, ſuchten mit glänzendem Erfolge die geſunkene Kunſt wieder zu heben, indem ſie mit dem Studium der alten Meiſter das Studium der Natur und der Wiſſenſchaft verbanden und in

Bologna eine große Akademie stifteten, weßhalb auch Manche sie als Gründer der bologneſiſchen, Andere als Gründer der zweiten lombardiſchen Schule aufführen. Unter den zahlloſen Schülern der Carracci ſind die ausgezeichnetſten: Ceſare Aretuſi, Guido Reni, geb. 1575, geſt. 1642, Francesco Albani, geb. 1578, geſt. 1660, Domenico Zampieri, genannt Domenichino, geb. 1581, geſt. 1641, Giovani Lanfranco, Bartol. Schidone.

Die Naturaliſten, welche ſklaviſche Naturnachahmer waren, dabei aber doch manche Vorzüge beſaßen, hatten an ihrer Spitze den berühmten Angelo Amerighi oder Morigi, genannt da Caravaggio, geb. 1569, geſt. 1609. Unter ſeinen Nachfolgern ſind vorzüglich zu nennen: Manfredi, Valentin, Lionello Spada, Guercino da Cento.

Als Nebenſchulen der italieniſchen Malerei werden manchmal angeführt eine neapolitaniſche und eine genueſiſche. Unter den neapolitaniſchen Malern nennt man vorzüglich: Tommaſo de' Stefani, Fil. Teſauro, Simone, Colantonia del Fiore, Solario il Zingaro, Sabatino, Beliſario, Caracciolo, Giuſeppe Ribera, genannt Spagnoletto, Spadaro, Franc. di Maria, Andrea Vaccaro, Salvator Roſa, Preti, genannt il Calabreſe, Luca Giordano, genannt Luca fa preſto, Solimena und Conca. Die ausgezeichnetſten Künſtler der genueſiſchen Schule ſind: Semino, Luca Cambiaſi, Paggi Strozzi, Caſtiglione und A.

Die berühmteſten jetzt lebenden Maler Italiens ſind: Camuccini, Landi und Agricola in Rom; Benvenuti und Ermini in Florenz; Sabbatelli in Mailand; Pelagio Palage und Migliara in Venedig.

§. 161. Deutsche Schule.

So wie die altitalienische, so bildete auch die altdeutsche Schule sich aus der byzantinischen Kunst hervor. Entscheidend für die deutsche Kunst war die Periode von 1153 bis 1350. Schon hundert Jahre vor der Wiederherstellung der Malerkunst in Italien durch Giotto und Cimabue blühte in Köln die älteste deutsche Malerschule. Der letzte und ausgezeichnetste Maler der byzantinisch-kölnischen Schule war Wilhelm von Köln. Ihm wird von Einigen das berühmteste Kunstwerk jener Zeit, das Altargemälde im Dom zu Köln zugeschrieben, Andere nennen aber als den Urheber desselben Peter Kalf. Die köstlichsten Gemälde dieser Periode sammelten Wallraf, die Brüder Boisserée und Joh. Bertram*). In Frankfurt haben sich besonders mehrere Glasmaler ausgezeichnet. Bald aber zog sich die Kunst vom Niederrhein nach Oberdeutschland, und es blühten im 15ten und 16ten Jahrh. zu Nürnberg und Augsburg Kunstschulen auf, welche vorzüglich an Lieblichkeit und Reinheit des Styls die kölnische weit übertrafen.

Die Schule des Niederländers Joh. van Eyck war es zunächst, welche einen neuen Umschwung der gesammten deutschen Malerei bewirkte, wie dieses unverkennbar der Einfluß beweiset, den sie auf Mich. Wohlgemuth in Nürnberg, auf Friedr. Herlen in Nördlingen, auf Mart. Schön in Kolmar und Andere ausübte. Mit Albrecht Dürer, geb. zu Nürnberg 1471, gest. 1528, der seine erste Bildung in Wohlgemuths Schule erhielt, beginnt eine neue Kunstperiode in Deutschland. An ihn reiheten sich rühmlich an Lucas Kranach, geb. 1472, gest. 1553, und Hans Holbein, geb. 1498, nach Andern 1495, gest. 1554.

---

*) Die Boisserée'sche Sammlung hat im Jahr 1827 König Ludwig von Bayern angekauft.

Unter den Schülern und Nachfolgern Dürer's in Deutschland waren in diesem Jahrhundert ausgezeichnet: Altdorfer, Beham, Bink, Penz, Burgkmaier, Scheuffelin, Grünewald, Springinklee. Außer diesen verdienen noch erwähnt zu werden: Sutermann, Goltzius, Franz Floris, Franz Frank, Christoph Schwarz, Rottenhammer und besonders Adam Elzheimer, obwohl sie schon häufig in eine unbestimmte Nachahmung der Italiener und in Manier übergingen. Im 17ten und in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts war die Kunst in Deutschland ganz in Verfall gerathen.

Zu den vorzüglichsten neuern Malern, die sich einzeln und unabhängig ausbildeten und wirkten, gehören: die Familie Tischbein, namentlich Wilhelm Tischbein in Eutin, Füger in Wien; Hetsch und Wächter in Stuttgart; Gerhard von Kügelgen und Hartmann in Dresden; Matthäi und Graff, ausgezeichnet als Porträtmaler, Seydelmann, einzig in der Ausführung von Sepiazeichnungen, Weitsch in Berlin; Joh. Pet. von Langer und dessen Sohn Robert von Langer in München; Anton Petter, Karl Ruß und Peter Krafft in Wien.

Indessen hatte in Rom die deutsche Malerei eine bestimmte Richtung gewonnen. Schon der im Jahre 1798 gestorbene Karstens zeichnete sich in seinen geistreichen Compositionen durch ein rühmliches Streben nach Wahrheit und Schönheit aus. Ihm schloßen sich an: Eberhard Wächter aus Stuttgart, Jos. Koch aus Tyrol, die Gebrüder Riepenhausen aus Hannover, vorzüglich aber Gottlieb Schick aus Stuttgart. Wackenroder, Tieck, Novalis und die Gebrüder Schlegel weckten durch ihre Schriften die Vorliebe für das Christliche und Mittelalterliche. Dadurch wurde die sogenannte romantische Richtung

erzeugt, in welcher zuerst C. Pfarr, Fr. Overbeck, P. Kornelius, Ph. Veit, Wilh. Schadow, C. Vogel und A. hervortraten.

Jedoch kehrten die Ausgezeichnetern bald von ihrer einseitigen Richtung zurück, namentlich Overbeck und Cornelius. Der Letztere, welcher von dem damaligen Kronprinzen, jetzigem **Könige Ludwig von Bayern**, mit Ausmalung einiger Säle der Glyptothek beauftragt war, wobei ihn Zimmermann und Schlotthauer unterstützten, hat bisher unstreitig den größten Einfluß auf die neuere Malerei ausgeübt und sich vorzüglich das Verdienst erworben, unter seinen zahlreichen Schülern den Geist historischer Composition geweckt und, von unserm kunstsinnigen **Könige Ludwig** die ausgedehnteste Unterstützung genießend, eine bedeutende Anzahl historischer Frescomalereien veranlaßt zu haben. Neben ihm ragen als gewandte Frescomaler Jul. Schnorr und Heinr. Heß in München hervor. Heß verdient auch ausgezeichnet zu werden wegen Leitung des artistischen Theils der Glasmalereien für den Dom in Regensburg. Schadow in Düsseldorf beschäftigte sich besonders mit Ausbildung der Oelmalerei, wobei er sich vorzüglich in der Behandlung des Technischen hervorthat. Gleichzeitig wirkten in Berlin W. Wach und K. Begasse; in Dresden C. Vogel; in Stuttgart Lehbold und Dietrich; in München Stieler; in Wien L. Schnorr und Fr. Olivier. Aus ihren Schulen gingen eine bedeutende Anzahl von jüngern Künstlern hervor. Neben der durch höhere Aufträge und fördernde Stellungen an den Akademien begünstigten Historienmalerei bildete sich nun vorzüglich die Genre- und Landschaftmalerei aus, in denen in der neuesten Zeit eine Reihe achtungswerther Künstler auftraten. In der Schlachtenmalerei sind vorzüglich zu nennen: Pet. Heß, von Heideck, D. Monten, Albr. Adam in München,

J. v. Schnitzer in Stuttgart, P. Krafft in Wien, Fr. Krüger und K. Schulz in Berlin; in Scenen des gewöhnlichen Lebens: J. A. Klein in Nürnberg, W. v. Kobell, Bückal, Altmann und Petzl in München u. A.; in Architekturstücken: Dom. Quaglio und Ad. v. Bayer in München, Schulz in Berlin u. f.; in der Landschaftmalerei unter mehrern andern schon älteren Meistern G. und K. Dillis, Donner und Kogels in München, unter den jüngern Künstlern Fries in Karlsruhe, Rottmann, Morgenstern und Fearnley in München u. A.; in der Thiermalerei: Kunz in Karlsruhe, Wagenbauer, Adam und Schnitzler in München, Klein in Nürnberg, Krüger in Berlin. Durch die seit 1823 in mehrern Orten Deutschlands gebildeten Kunstvereine wurden schnell viele junge Talente geweckt und die Kunst auf mehrfache Weise gefördert.

§. 162. Niederländische Schule.

Schon im 14ten Jahrhundert begann in den Niederlanden die Malerkunst sich auf eine eigenthümliche Weise auszubilden, und daher unterscheidet man eine eigene niederländische Malerschule, die man wieder in die holländische und in die flamändische oder flandrische theilt.

a) Die flamändische Schule zeichnet sich vorzüglich aus durch glänzendes Colorit, großartige Composition, Adel in den Gestalten und Stärke des natürlichen Ausdruckes. Als ihr erster Begründer ist anzusehen Joh. van Eyck, auch Jan van Brügge genannt, nach der gewöhnlichen Annahme geb. 1370, wahrscheinlicher aber erst am Schlusse des 14ten Jahrhunderts. Den ersten Unterricht erhielt er von seinem ältern Bruder Hubert, geb. um 1366, mit dem er auch gemeinschaftlich die berühmte Anbetung des Lammes ausarbeitete. Unter seine vorzüglichern Schüler und Nachfolger gehören: Rogier van Brügge, Rogier

van der Weyde, Hans Memling, Q. Messis, M. Coxis, und später J. v. Calcar, Fr. Briendt, genannt Floris und A. Der größte Meister dieser Schule, und überhaupt einer der größten und umfassendsten Maler, war Pet. Paul Rubens, geb. 1577, gest. 1640, ausgezeichnet durch seinen unerschöpflichen Fleiß, so wie durch die Größe seiner Phantasie und die Kraft seiner Darstellung. Unter seinen Zeitgenossen ragen als vorzügliche Künstler hervor: Franz Snyders, J. Momper, Paul und Matth. Bril, P. Neefs, K. de Crayer, Gerh. und Dan. Segers. Unter der großen Zahl der Schüler des Rubens zeichneten sich vorzüglich aus: J. Jordaens, A. van Dyk, Dav. Teniers, Vater und Sohn, A. Diepenbuk, T. v. Tulden, E. Quellinus, A. Jansen, T. Rombouts, C. Schut u. A. Unter den neuern belgischen Künstlern verdienen besonders genannt zu werden: Leus, van Bree, Ommeganck, Paelink u. A.

Der Stifter der holländischen Schule, die sich durch große Vollendung und gutes Helldunkel, so wie auch durch treue, jedoch nicht selten in's Kleinliche gehende Naturnachahmung auszeichnet, ist Lucas van Leyden, geb. 1494, gest. 1533. Zu den vorzüglichsten Künstlern dieser Schule gehören: E. O. van Veen, A. Bloemart, Cornelis Cornelissen, M. van Veen, genannt Heemskerk, Rembrandt, H. Swanevelt, G. Dow, Ph. Wouvermann, Potter, A. v. Ostade, G. Schalken, Adrian van der Velde, Adrian van der Werf, Huysum u. A. Von den neuern holländischen Malern verdienen rühmlich erwähnt zu werden: die Brüder van Os, Krusemann, Pienemann, Hodges, Wonder, Schotel u. s. f. Die Malerakademien in Antwerpen und Amsterdam, so wie auch die Kunstausstellungen in Amsterdam,

Gent, Haag, Antwerpen, Brüssel u. s. w. haben da günstig für die Fortbildung der Kunst eingewirkt.

§. 163. Eine französische Schule gibt es eigentlich nicht, indem die französischen Maler vermöge des Charakters ihrer Werke bald mehr der italienischen, bald der deutschen und niederländischen Schule angehören. Indessen fehlt es den Franzosen nicht an trefflichen Malern, besonders aber zeichneten sie sich aus in der Glas-, Emaille- und Miniaturmalerei. Die Reihe der berühmtern französischen Maler beginnt mit Jean Cousin im 16ten Jahrh. Ihm folgten: Mart. Freminet, geb. 1567, Sim. Vouet, geb. 1582, Nic. Poussin, geb. 1594, Claude Gelée, bekannter unter dem Namen Claude Lorrain, geb. 1600, einer der ausgezeichnetsten Landschaftsmaler, Pierre Mignard, geb. 1610, berühmt als Porträt- und Frescomaler, Eustache Lesueur, geb. 1617, und Charles Lebrun, geb. 1618, zwei der größten französischen Maler, Noel Coypel, geb. 1628. Nach Lebrun fingen die Franzosen an, den guten Geschmack zu verlassen, und unter Ludwig XV. gerieth die Kunst ganz in Verfall. Vien, geb. 1716, war der erste, welcher als Wiederhersteller des bessern Geschmackes auftrat. Sein Schüler J. L. David, geb. 1748, gest. 1825, gab einem großen Theile der neuesten französischen Maler ihre Richtung. Zu seinen ausgezeichnetsten Schülern gehören: Drouais, geb. 1763, F. P. Gerard, geb. 1770, Girodet-Trioson, geb. 1767, und A. Das Haupt einer andern Schule, in welcher viele ausgezeichnete Künstler gebildet wurden, war Davids Zeitgenosse J. B. Regnault, geb. 1754, gest. 1829. Sein berühmtester Schüler ist P. Guerin, geb. 1774. Gleichzeitig mit David und Regnault wirkte auch Vincent als Stifter einer eigenen Schule. In der neuesten Zeit, nämlich seit der Restauration, entwickelte sich ein Streit

zwischen der klassischen und romantischen Schule, und im J. 1830 trat in Paris eine Societé libre pour l'encouragement des arts zusammen, welche die gemäßigte Mitte zwischen beiden Parteien zu behaupten sucht.

§. 164. Eben so wenig als von einer durch einen eigenthümlichen Charakter sich auszeichnenden französischen, kann von einer eigenthümlichen englischen und spanischen Schule die Rede seyn. In England wurde bis zum Ende des 17ten Jahrhunderts die Malerei fast nur von Ausländern betrieben. Später traten zwar mehrere einheimische Maler auf, lieferten aber im Allgemeinen weit mehr Schlechtes und Mittelmäßiges als Gutes, und selbst unter ihren ersten Meistern sind nur wenige, wie Wilkie, Philipps, Calcott frei von Manier. Von der Mitte des 18ten Jahrhunderts an kam durch Jarvis und Eginton die Glasmalerei in großen Aufschwung, ohne aber die Farben der alten Glasgemälde zu erreichen. Durch R. Barker, gest. 1806, wurde die Panoramenmalerei erfunden.

Die Spanier haben unter ihren Malern ausgezeichnete Meister. Zu diesen gehören: Christobal Perez Morales, geb. 1509, Alonso Berruguate gest. 1545, Franz Herrera, aus der Schule von Sevilla, geb. 1576, dessen Sohn Franz Herrera, geb. 1622, die gleichnamigen Künstler Alfons de Herrera, geb. 1579, und Sebastian Herrera, geb. 1619, Joanes Vincente, geb. 1579, Stifter einer eigenen Schule zu Valencia, Ribalta, geb. 1597, Don Diego de Silva Velasquez, geb. 1599, Alonzo Cano, geb. 1601, Bartolomeo Esteban Murillos, geb. 1618, der Fürst der Schule von Sevilla genannt, Palomino de Velasco, geb. 1653 u. A.

§. 165. Literatur der Malerei.

Franc. Junius, de pictura veterum, lib. 3. Amstelod. 1637. — Ed. Graevius. 1694. — Deutsch, Breslau. 1760.

Leonardo da Vinci, trattato sopra la pittura. 1651. Neue Aufl. 1792. Florenz. 4. — Deutsch, von Böhm. Nürnberg. 1786.

Richardson, Essay on the theory of painting. London. 1719.

J. Bapt. Dubos, Reflexions sur la poesie et sur la peinture. Paris. 1719. 2 Tom. — 1740. 3 Tom. Deutsch, Kopenhagen. 1760. 3 Th. 8.

Descamps, Vies des peintres flamands, allemands et hollandais etc. Paris. 1753. 5 Tom.

Roger de Piles, cours de peinture par principes. Paris. 1720. Deutsch, Leipz. 1760, zugleich mit dessen Elemens de la peinture pratique (vermehrt von Jombert.) Paris. 1766. 8.

Dan. Webb, Enquiry into the beauties of painting. Lond. 1790. Deutsch, Zürich. 1766. 8.

L. Lanzi, storia pittorica d'Italia dal risorgimento delle belle arti. Bassano. 1795. 4te Aufl. 6 Bde. Bassano. 1815. Deutsch von Wagner mit Anmerkungen von Quandt. 3 Bde. Leipz. 1830—33.

C. L. v. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerei. Leipz. 1762. 8.

G. E. Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Berlin. 1766. 4te Aufl. 1832.

W. Gilpin, über Waldscenen und Ansichten und ihre malerische Schönheit. Leipz. 1800. 8.

J. Reynold, Reden über die Malerei, a. d. Engl. Hamburg. 1802. 8.

J. H. Füßly, Vorlesungen über die Malerei, a. d. Englischen von Eschenburg. Braunschweig. 1805. 8.

Opie, Vorlesungen über Malerei. 1808.

Franz und Joh. Riepenhausen, Geschichte der Malerei in Italien. 3 Hfte. mit 24 Kupfern. Tübingen. 1820. fol.

C. A. Nilson, über griechische und römische Kunst in Bezug

auf Malerei. Augsburg. 1832. 8. Derselbe, über deutsche Kunst. Augsb. 1833. Derselbe, über niederländische Kunst. 1834.

Neues Malerlexikon zum Handgebrauch für Kunstfreunde. Nürnberg. 1833. 8.

John Smith, a Catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French Painters etc. Part. I — VII. Lexicon 8. London. 1829—34.

R. Wiegmann, die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik, besonders als Decorationsmalerei. Gött. 1836.

§. 166. Mit der Malerkunst verwandt und doch auch wieder wesentlich von ihr verschieden sind. a) die Holzschneidekunst oder Formschneidekunst; b) die Kupferstecherkunst (mit dem Stahlstich); c) der Steindruck oder die Lithographie. Ihre Grundlage ist, wie die Grundlage der Malerkunst, die Zeichnung; darum gehören sie, wie diese in das Gebiet der sogenannten zeichnenden Kunst. Allein sie sind blos auf die Form (Umriß) und auf Licht und Schatten beschränkt, ermangeln aber des Zaubers des Colorits, und sind darum nicht im Stande die feinern Nüancen des Ausdrucks und das frische, warme Leben, welches in der Farbe enthalten ist, darzustellen; jedoch findet diese Beschränkung nicht in allen Arten der genannten Künste in gleichem Maaße Statt. Uebrigens werden in Beziehung auf Zeichnung, Vertheilung von Licht und Schatten, so wie in Hinsicht auf Ausdruck, Composition u. s. f. an diese Künste verhältnißmäßig dieselben Forderungen gemacht, wie an die Malerei.

§. 167. Die Holzschneidekunst (Xylographie) oder Formschneidekunst, welche durch die Verfertigung der Spielkarten veranlaßt wurde und aus der sich zuerst die Buchdruckerkunst entwickelte, ist die Kunst, Zeichnungen in Holz zu schneiden, von welchem sie vermittelst aufgetragener dicker Farben und einer Presse auf Papier abgedruckt werden. Die Abdrücke selbst nennt man Holzschnitte. Die

Holzschnitte bleiben zwar in Hinsicht auf Zartheit, Weichheit und Reinheit immer hinter den Kupferstichen zurück, zeichnen sich aber vor diesen durch Kraft der Darstellung aus und haben überdieß den Vortheil, daß von einer Holzplatte bei weiten mehrere Abdrücke gemacht werden können, als von einer Kupferplatte. Die ersten Spuren der Holzschneidekunst finden wir im 15ten Jahrhundert, die Namen der meisten Formschneider aus dieser Zeit sind uns aber unbekannt geblieben oder mit den Druckern verwechselt worden. Im 16ten Jahrhundert erreichte die Holzschneidekunst schon einen hohen Grad von Vollkommenheit. Als ausgezeichnete Künstler traten auf: A. Dürer, H. Burgkmair, L. v. Leyden, H. Baldung, genannt Grün, Holbein, Altorfer, H. Frank u. A. Je mehr aber nun die Kupferstecher- und Aetzkunst sich vervollkommnete, desto mehr verschwand die Holzschneidekunst, bis sie endlich zu Ende des 18ten und im Anfange des 19ten Jahrhunderts wieder in Aufnahme kam. In neuerer Zeit haben sich um die Emporbringung dieser Kunst vorzüglich verdient gemacht: Thom. Bewick, Nesbit, Branston, Clennel, Thomson, Hole in England; die Gebrüder Unger, Gubitz, Unzelmann in Berlin; Bl. Höfel in Wien; Neuer in München. Eine besondere Art von Holzschnitten sind diejenigen, welche die Italiener chiaroscuro, die Franzosen camayeu, clairobscur, die Deutschen Helldunkel nennen. Sie sind aus drei bis vier Holzplatten zusammengesetzt, so daß auf die erste die Umrisse gegraben, die zweite für die starken Schatten, die dritte und vierte für die Mitteltinten bestimmt ist. Man gebraucht sie vorzüglich zur Nachahmung der Handzeichnungen großer Maler. Der alte deutsche Maler J. U. Pilgrim war der erste, der sich in dieser Kunst auszeichnete, die Italiener nennen aber Hugo da Carpi als den Erfinder derselben. Auch Albr. Dürer, L. Kra-

nach, H. Burgkmair, H. Baldung (Grün) lieferten Blätter in dieser Art. In neuerer Zeit hat der Graf A. M. Zanetti diese Manier wieder einzuführen gesucht. Außer ihm arbeiteten darin mit Glück N. le Sueur, Jackson u. A. Vgl. Heller, Geschichte der Holzschneidekunst, nebst einem Verzeichnisse der sämmtlichen xylographischen Werke. Bamberg. 1823.

§. 168. Die Kupferstecherkunst (Chalkographie) ist die Kunst, auf einer Kupferplatte vertiefte Bilder hervorzubringen, und diese dann vermittelst des Druckes zu vervielfältigen. Diese Kunst wurde in Europa erst in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts erfunden; die Chinesen aber sollen sie schon früher gekannt haben. Unter den Europäern streiten sich die Deutschen, die Italiener und Holländer um die Ehre dieser Erfindung. Ein Deutscher, welcher sich mit den Buchstaben E. S. zeichnete, gab im J. 1465 oder 1466, vielleicht auch schon früher, Kupferstiche heraus. Ungefähr zu gleicher Zeit soll Tommaso Finiguerra in Florenz die ersten Kupferstiche in Italien bekannt gemacht haben. Von nun verbreitete sich diese Kunst schnell in Europa. Nach der Verschiedenheit der mechanischen Mittel aber, die man dabei anwandte, unterscheidet man folgende Gattungen:

1) Das Kupferstechen mit dem Grabstichel oder die Kupferstecherkunst im engern Sinne, wobei die Umrisse und Formen mit einer spitzigen Nadel in Kupfer gezeichnet, und dann vermittelst des Grabstichels nach Erforderniß der Schattirung in mehr oder weniger großen und tiefen Furchen (Taillen oder Schraffirungen) eingeschnitten werden. Diese Manier ist die älteste und zugleich die schwerste, hat viel Ausdruck und Glanz, ist einer großen Reinheit und Genauigkeit fähig, eignet sich aber mehr zur Darstellung stark

gezeichneter Umrisse, als für leichte verschwimmende Formen, mehr für große, als für kleine Bilder.

An den oben erwähnten unbekannten deutschen Meister (mit E. S. gezeichnet) reihte sich bald eine Menge vortrefflicher Kupferstecher an, die größten Theils zugleich Maler waren. Unter ihnen stehen oben an Martin Schongauer, gewöhnlich Schön genannt, und Albr. Dürer. In Italien bildete zuerst der bekannte Maler Mantegna diese Kunst weiter aus und Marc Antonio Raimondi, der nach den Zeichnungen Rafaels arbeitete, und dessen Arbeiten Rafael selbst zuweilen verbesserte, brachte sie schon auf einen sehr hohen Grad von Vollkommenheit. Durch F. Primaticcio und den Meister Rosso, die in der Mitte des 16ten Jahrhunderts nach Frankreich gingen, wurde auch dort eine Kupferstecherschule gegründet. Mit Dürer und Marc Antonio wetteiferte der Niederländer Lucas van Leyden, an den sich mehrere fruchtbare Künstler anschlossen. Die bedeutendsten Kupferstecher am Ende des 16ten Jahrhunderts waren die Sadeler, die Passe, die Kiliane u. M. Rota. — Mit Rubens, der die Umrisse auf den Platten seiner Stecher nicht selten selbst verbesserte, begann eine neue Glanzperiode für die Kupferstecherkunst. Die Vorstermann, die Bolswert, P. Pontius, Witdunk, C. Merinus u. A. brachten unter ihm diese Kunst zur höchsten Vollkommenheit. Ferner lieferten ausgezeichnete Blätter die Holländer: C. Visscher, Suyderhoef, Soutmann und C. Bloemart, G. Edelinck. Mit Bloemart begann in Frankreich, wohin nun die Kunst sich wendete, eine neue, Epoche machende, Schule, aus welcher unter Ludwig XIV. das berühmte Cabinet du Roy, eines der schönsten Kupferstichwerke hervorging. Einen noch höhern Aufschwung erhielt diese Kunst in Frankreich durch G. F. Schmidt aus Berlin, der den Grabstichel mit der Ra-

dirnadel verband, und durch J. G. Wille aus Hessen. In neuerer Zeit trugen zur Belebung der Kupferstecherkunst in Frankreich insbesondere bei das berühmte Galleriewerk „Le Musée Napoléon," und die Gesellschaft der Amis des beaux arts, indem sie nicht nur die Platten stechen läßt, sondern auch den Verschleiß selbst besorgt. In Italien hatte Cunego eine Menge Schüler gebildet, unter denen die vorzüglichsten sind F. Bartolozzi und G. Volpato. An sie schließen sich an A. C. Porporati, R. Morghen, G. Folo, F. Rosaspina, F. Rainaldi, F. und P. Anderloni, P. M. Gandolfi, G. Garavaglie, A. Schiavone, A. Perfetti, G. Longhi, P. Toschi. — Unter den Engländern sind besonders auszuzeichnen: W. Ryland, R. Strange, W. Sharp, Sherwin und die Heath in historischen Blättern; als Landschaftsstecher aber: J. Brown, W. Woollett, J. Fittler, Mason u. A. — Als vortreffliche Kupferstecher in Deutschland sind unter Andern zu nennen: J. G. v. Müller und besonders dessen Sohn F. Müller, K. C. Ch. Heß, Lutz, Rahl, L. Agricola, L. Steinmüller, J. Benedetti, Reindl, Ulmer, Steinla, Krüger, Stölzel, Ph. Veith, Felsing, J. Caspar, L. Buchhorn, Eichens, Haldenwang, W. F. Gmelin, Schnell, C. Frommel, J. C. Clemens. Ruscheweyh, S. Amsler und C. Barth liefern meistens Darstellungen nach Bildern und Zeichnungen der neuern christlichen Malerschule.

2) Die Aetz- und Radirkunst, wobei die Kupferplatte mit sogenanntem Radirgrunde, d. i. mit einem gewissen Firniß, den man am besten mit Wachsruß anlaufen läßt, überzogen wird. Auf diesen Grund wird nun mit der Radirnadel gezeichnet, so tief, daß das Kupfer erreicht, oder wohl auch noch etwas aufgeritzt wird. Hierauf gießt man auf die rings mit Wachs umgebene Platte Scheide-

wasser, welches in die vom Aetzgrund entblößten Stellen eindringt, dieselben vertieft und so die Figuren in Kupfer darstellt. Um den geätzten Platten mehr Kraft und Reinheit zu geben, wird nicht selten mit dem Grabstichel nachgeholfen, und aus dieser Verbindung des Grabstichels mit der Radirnadel gehen dann die vollendetsten Meisterstücke der Kupferstecherkunst hervor. Da die Radirkunst von jedem kundigen Zeichner leicht ausgeführt werden kann, so bedienten sich derselben vorzüglich große Maler zur Verbreitung ihrer Zeichnungen und Compositionen. Der Erfinder der Aetzkunst ist ohne Zweifel Albr. Dürer, obwohl die Italiener ihrem F. Mazzuoli, genannt il Parmeggiano, die Ehre der Erfindung zuschreiben wollen. Zu den vorzüglichsten Meistern dieser Kunst unter den Deutschen gehören: Matth. Merian, W. Hollar, J. Umbach, A. v. Ostade, J. H. Roos, J. F. Ermels, G. P. Rugendas, J. E. Riedinger, G. F. Schmidt, F. und W. v. Kobell, B. Rode, Chodowiecki, Reinhart, D. Quaglio, Ad. Bartsch, J. C. Erhard und A. — Unter der großen Zahl der holländischen und flandrischen Maler, welche vortreffliche Radirungen lieferten, stehen oben an Rembrandt und van Dyk. Neben ihnen verdienen vorzüglich erwähnt zu werden: A. Waterloo, H. v. Swanevelt, A. v. Everdingen, P. P. Rubens, die Brüder Both, N. Berghem, Potter, Pet. de Jode, v. Aken, Almeloveen u. A. — In Italien folgten auf Parmeggiano: A. Schiavone, A. Meldolla, Salv. Rosa, Guido Reni, P. Testa, Ribera, die Carracci, della Bella, P. S. Bartoli u. A. In neuerer Zeit haben sich besonders ausgezeichnet: F. Londonio, L. Sabbatelli und P. Pinelli. In Frankreich hat sich zuerst J. Callot durch vorzügliche Radirungen hervorgethan; ihm folgten in verschiedenen Darstellungen die

bedeutendsten Maler, wie S. Vouet, Claude Lorrain, J. Morin, Coypel u. A. Unter den Neuern ragt hervor J. J. de Boissieu, nach welchem sich insbesondere P. Huet und J. Baron bildeten. In England wurde diese Kunst zuerst durch Hogarth in Aufnahme gebracht. Nach ihm sind vorzüglich zu nennen: T. Worlidge, W. Baillie, Rowlandson, J. H. Mortimer, die Brüder Smith, Howitt, und in der neuesten Zeit T. Landseer und J. Wilkie.

3) Die Punktirkunst wurde zuerst von Goldschmieden geübt und besteht darin, daß Umrisse und Schattirungen vermittelst Punzen und Hämmern in die Platte eingeschlagen werden. Der Erste, welcher seinen Blättern eine malerische Haltung gab, war der Italiener J. Campagnola; später, nämlich 1681 gab Lutma in Amsterdam vortreffliche Portraits in dieser Manier heraus. Punktirkunst im engern Sinne oder auch englische Punktirstichart nennt man diejenige Manier, bei welcher Punkte und Schraffirungen zusammengesetzt werden, und zwar so, daß die Punkte der herrschende Theil und gewöhnlich in dem Fleischigen und in den Gründen angebracht sind. Als ihr Erfinder wird der Holländer J. Bylaert genannt. Durch F. Bartalozzi wurde sie in England eingeführt und vervollkommnet. In Deutschland haben in dieser Manier gearbeitet: Sinzenich, Pfeiffer, Fleischmann u. A.

4) Die Schwarzkunst oder Schabekunst, auch englische Kunst, Sammetstich und Mezzotintomanier genannt, besteht darin, daß die Zeichnung auf einem ganz rauhen Grunde gemacht wird, welcher nach Verhältniß des Lichtes, das dem Blatte gegeben werden soll, nach und nach weggeschabt wird. Sie zeichnet sich vorzüglich aus durch ein sanftes Verschmelzen der Theile, durch Weichheit und durch große Wirkung der Licht- und Schattenmassen.

Der Erfinder dieser Kunst ist der Hessenkassel'sche Oberstlieutenant L. v. Siegen, welcher im J. 1629 mehrere Blätter in dieser Manier herausgab. Die Engländer aber wollen die Ehre dieser Erfindung dem Architekten Christoph Wren zuwenden. Uebrigens wurde diese Manier vorzüglich in Deutschland, den Niederlanden, in England und in der neuern Zeit auch in Frankreich viel geübt; die besten Arbeiten dieser Art aber lieferten die Verkolje, J. Huchtenburg, C. Dusart, G. P. Rugendas, B. Vogel, J. Pichler, White, Earlom, L. Schmith, Mac-Ardell, Green, Dunkarton, G. Maile, Boyer u. A.

5) Die Leblon'sche Stichgattung mit bunten Farben, der Farbendruck, ist eine Erfindung des Malers Leblon zu Frankfurt gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts, und durch den Erfinder selbst nach England verpflanzt, wo sie vorzüglich Glück machte. Das technische Verfahren dabei stimmt im Wesentlichen mit der Schabemanier überein, jedoch mit dem Unterschiede, daß zu dem Farbendrucke mehrere Platten, von denen jede ihre besondere Farbe hat, erforderlich sind. Unter Leblon's Schüler und Nachahmer gehören: J. F. Gautier und Robert in Frankreich, L'Admiral in Leyden u. A.

Mit dem Farbendrucke darf man aber nicht verwechseln die illuminirten Kupferstiche, wobei bloß die Umrisse auf die Platte geätzt sind, alles Uebrige aber mit dem Pinsel ausgeführt wird.

6) Der französische Kreidezeichnungsstich, die Crayonmanier, ahmt Zeichnungen mit schwarzer und rother Kreide nach. N. Magny, G. E. Desmarteau und J. C. François stritten sich im Anfange der zweiten Hälfte des 18ten Jahrh. um die Ehre der Erfindung, welche aber unstreitig dem Letztern gebührt. L. Bonnet hat

diese Kunst dahin vervollkommnet, daß er mehrere Platten mit Farben einrieb und abdruckte. Ihm schließen sich in den schönsten Kunsterzeugnissen an C. Ploos van Amstel in Amsterdam und H. Josi in London. Nach van Amstel versuchten sich in Holland nicht ohne Glück in dieser Manier J. Cootwyck, J. Spilman, J. Buys, J. van der Velde u. A. Ferner gehören auch hieher die schönen Arbeiten von F. Janinet und G. Maile aus der neueren Zeit.

7) Die Tuschmanier, Bistermanier, Aquatintamanier, wurde wahrscheinlich vom Abbé St. Non erfunden, gewöhnlich aber wird die Erfindung derselben dem J. P. le Prince um das J. 1768 zugeschrieben. Die ausgezeichnetsten Arbeiten in dieser Manier lieferten: W. v. Kobell, K. Kunz, J. G. Prestel und dessen Gattinn M. C. Prestel; ferner Herzinger, Pringer, Darnstedt, Schlotterbek.

In der neuesten Zeit wurde in England die Sidero-graphie, der Stahlstich, erfunden, wobei die Abdrücke auf Stahlplatten gemacht werden.

* Vgl. Huber, Rost und Martini, Handbuch für Kunstliebhaber. 9 Bde. Zürich. 1796 — 1804. — Bartsch, le peintre-graveur. 21 Bde. Wien. 1802—21. — Robert-Dumesnil, le peintre-graveur français. Ouvrage faisant suite au Peintre-Graveur de M. Bartsch. Tom. I. Leipz. 1835. — Desselben Anleitung zur Kupferstecherkunst. 2 Bde. Wien. 1821. — Joubert, Manuel d'amateurs d'estampes. 3 Tom. Paris. 1821. — J. Heller, praktisches Handbuch für Kupferstichsammler. 3 Bde. Bamb. 1824 — 1836. — Quandt, Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst. Leipz. 1826. — M. Henrici, die Kupferstecherkunst und der Stahlstich. Leipz. 1834.

§. 169. Die Lithographie, der Steindruck, ist die Kunst, Gestalten, Umrisse u. s. f. auf Stein zu zeichnen

oder zu schreiben, und dann durch den Abdruck vermittelst einer Presse zu vervielfältigen. Man unterscheidet in Hinsicht auf die Zeichnung zwei Manieren, die erhobene und vertiefte. Der Erfinder dieser Kunst war Aloys Sennefelder, geb. zu Prag 1771. Er kam aber schon in früher Jugend nach München, wo er seine ersten Versuche machte, und wohin er auch nach mehrern Reisen im J. 1806 wieder zurückkehrte, und die von ihm erfundene Kunst bald in große Aufnahme brachte und in hohem Grade vervollkommnete. Was gegenwärtig schon in dieser Kunst in Deutschland, Frankreich und England geleistet wird, übertrifft alle frühere Erwartung.

* Vgl. Aloys Sennefelder, Lehrbuch der Lithographie. München. 1819. — K. Sennefelder (Bruder des vorigen), Lehrbuch der Lithographie. Regensburg. 1833. 2te Aufl. 1834. — J. B. B. Bautz, die Lithographie in ihrem ganzen Umfange. Augsb. 1831. 2te Aufl. 1836. — Dr. J. H. M. Poppe, die Lithographie im ganzen Umfange und in allen Manieren. Stuttg. 1833. — F. Tudot, Lithographie oder Beschreibung aller Mittel auf Stein zu zeichnen. Nach der 2ten verbess. Aufl. aus dem Franz. übers. v. C. F. D. Stuttg. 1834.

B. Bildhauerkunst.

§. 170. Die Bildhauerkunst, Sculptur, stellt organische, von allen Seiten unabhängige Körpergestalten dar.

* Die Bildhauerkunst im engern Sinne unterscheidet sich von andern plastischen Künsten, welche auch organische Körpergestalten darstellen, dadurch, daß sie ihre Werke aus einem harten Material vermittelst des Meißels und Hammers herausarbeitet. Sie ist also eine besondere Art der Plastik (Bildnerei) im weitern Sinne, indem man unter dieser die Kunst versteht, aus harten oder weichen Massen Formen und Gestalten zu bilden, sie mögen nun rund oder halb erhaben gearbeitet seyn. Die Plastik im weitern Sinne umfaßt also

außer der eigentlichen Bildhauerkunst auch a) die ihr der Zeit nach vorausgehende Bildformerkunst (Bossirkunst), d. i. die Kunst, ganz erhabene Bilder aus weichen Massen, Thon, Gyps, Wachs ꝛc. zu formen; b) die Bildschnitzkunst, welche zunächst Holz und Elfenbein zum Material der Bearbeitung nimmt. c) Die Bildgießerkunst, d. i. die Kunst, geschmolzene Metalle zur Darstellung schöner Formen nach gewissen Modellen anzuwenden. — Uebrigens wird Bildhauerkunst nicht selten gleichbedeutend mit Plastik im angegebenen Sinne genommen.

Anm. d. H.

§. 171. Die Malerkunst gibt ihren Gestalten nur den Schein der Körperlichkeit; die Bildhauerkunst aber bildet wahre, d. i. fühl- und tastbare Körpergestalten, daher sie auch die Kunst der Sinnenwahrheit genannt wird. Die Malerkunst gibt ihren Gestalten einen äußern Raum zu, stellt sie auf einem Hintergrunde dar; die Bildhauerkunst aber gibt ihren Gestalten eine freie, von allen Seiten unabhängige Stellung. Von der Baukunst unterscheidet sie sich dadurch, daß sie organische Körpergestalten bildet.

§. 172. Den Uebergang von der Malerkunst zu der Bildhauerkunst macht das Relief, das erhabene, noch mit der Fläche, aus der es herausgearbeitet wird, zusammenhängende Bildwerk. Das Relief stellt, gleich der Bildhauerkunst, wahre Körperformen dar, welche mehr oder weniger aus der Fläche hervorgehoben werden. Daher unterscheidet man verschiedene Stufen, das Alto-rilievo (Haut-Relief), Basso-rilievo (Bas-Relief, flaches Schnitzwerk) und Mezzo-rilievo, je nachdem die Figuren stark und über die Hälfte der Dicke, oder unter der Hälfte ihrer Dicke, oder so hervorgehoben werden, daß sie die Mitte zwischen jenen beiden halten. Das Relief bedarf aber, gleich der Malerei, der Zugabe eines äußern Raumes, eines äußern Anhaltspunktes, indem es seine Figuren auf Flächen bildet.

Daher werden die Relief-Arbeiten gewöhnlich nur als Zierrathen gebraucht und mit den Werken anderer Künste, als der Bildhauerkunst, der Baukunst verbunden. Nicht nur kolossalische Figuren, Obelisken, zur Verewigung vorzüglicher Thaten oder Begebenheiten aufgerichtete Säulen, sondern auch Becher, Urnen und dgl. werden damit geziert. Bekannt ist der mit erhabener Arbeit verzierte Schild des Achilles, den uns Homer beschreibt.

* Besondere Arten von Reliefkünsten sind die Steinschneidekunst (Daktylioglyptik, Daktyliographik) und die Stempelschneidekunst. Vermittelst der Steinschneidekunst werden Bilder in edlere Steine geschnitten, und solche geschnittene Edelsteine nennt man überhaupt Gemmen, und insbesondere Intaglio's, wenn die Bilder vertieft, und Cameen, wenn die Bilder erhoben gearbeitet sind.

Die Stempelschneidekunst arbeitet Gestalten vertieft in harte Metalle, und die schönen Formen derselben werden erst durch Ausprägung, d. i. durch Abdrücke der Stempel in weichere und allmälig verhärtende Massen völlig dargestellt.

Dem Charakter des Relief nähert sich auch die Stuccaturarbeit, welche gewöhnlich als Verzierung an Werken der Baukunst gebraucht wird.

Anm. d. H.

§. 173. Die Gestalten, welche die Bildhauerkunst hervorbringt, haben nicht sich selbst zum Zwecke; sonst wären sie nicht Kunstgegenstände. Und es verhält sich in der Kunstwelt, wie in der Menschenwelt. Ein noch so regelmäßiges Menschengesicht, aus dem kein Geist spricht, gefällt nicht. Die plastische Gestalt muß nur die Hülle, der Spiegel eines darzustellenden Geistigen seyn, und sie ist nur in dem Grade schön, in welchem sie die ihr zu Grunde liegende Idee erfasset und in Wahrheit und Wirklichkeit sichtbar ausdrücket, wie dies in dem Jupiter von Phidias der Fall gewesen seyn mag, von welchem man sagt, Niemand habe ihn ansehen können, ohne von der Majestät des göttlichen

Wesens durchdrungen worden zu seyn; oder in dem Apollodorus von Silanio, von dem man sagte: non hominem iracundum ex aere fecit, sed iracundiam ipsam.

§. 174. Ist es das ideale, das gemüthliche Leben der menschlichen Seele, dessen Idee die Malerkunst auffaßt, und in einer verklärten Lichthülle darstellt; so ist es das Reale, Macht, Hoheit, Größe, Stärke, Würde, Majestät ꝛc., deren Idee die Bildhauerkunst erfaßt und in organischen Gestalten sichtbar ausdrückt: denn die innigste Harmonie des Aeußern und des Innern, des Sinnlichen und des Uebersinnlichen, des Bildes und der Idee ist das höchste Gesetz der Kunst und der Schönheit. Eine ätherische Lichthülle wäre ein zu feines Gewebe für den Ausdruck der Macht, Größe, Stärke ꝛc.: es muß die vollendete Körperlichkeit hervortreten, um das Große, Erhabene, Starke, Mächtige ꝛc. in der Fülle seiner Idee zu erfassen und in einem adäquaten Bilde darzustellen; daher auch nur dieses das Object für die Bildhauerkunst ist.

§. 175. Zur Sichtbarmachung der Ideen stehen der Malerkunst Licht und Schatten und das ganze Farbenmeer zu Gebote. Die Bildhauerkunst kann von ihnen keinen Gebrauch machen. Angemalte Statuen machen auf das Auge einen eben so widrigen Eindruck wie angemalte Menschengesichter. Ihre Aufgabe zu lösen, Ideen sichtbar darzustellen, ist der Bildhauerkunst nur dadurch möglich, daß sie den Gestalten, welche sie bildet, diejenige Größe, Stellung und Haltung, und ihrer Oberfläche diejenigen charakteristischen Umrisse, Mienen und Geberden gibt, wodurch sich die darzustellende Idee unmittelbar und von selbst ausspricht. Aus diesem Grunde ist auch der Bildhauerkunst zur Lösung ihrer Aufgabe keine Gestalt angemessener als die menschliche; denn nur in der menschlichen Gestalt allein kann, wegen der Nacktheit des Fleisches, der Geist sichtbar wer-

den. Nur der Mensch, klagte man von jeher, kommt nackt und unbedeckt zur Welt; aber gerade darin besteht seine größte Zierde; dadurch ist seine Oberfläche Thron der Schönheit und sein Körper Spiegel der Seele.

§. 176. Obgleich aber die menschliche Gestalt die angemessenste für die Bildhauerkunst ist, so darf sie ihr doch nur als Hülle dienen. Die Bildhauerkunst darf in den menschlichen Gestalten, die sie bildet, keine gewöhnlichen Menschennaturen darstellen, sondern höhere Naturen, idealische Charaktere, dies fordert ihr eigener Begriff. Es ist nämlich die Idee der Macht, Hoheit, Würde, Majestät ꝛc., welche durch die Bildhauerkunst zur Anschauung gebracht werden soll, und die Bildhauerkunst hat nur in so fern ihre Aufgabe gelöset, als die Gestalt, welche sie bildet, die bezeichnete Idee nicht nur bedeutet, sondern in Wahrheit und Wirklichkeit darstellt. Wesen, in welchen die Idee der Macht, Hoheit, Würde, Majestät ꝛc. in das Seyn übergegangen ist, gehören aber einer höhern Welt an; in den plastischen Gestalten der Bildhauerkunst müssen daher Wesen einer höhern Ordnung, höhere Naturen erscheinen; darum auch die eigentliche Welt für die Bildhauerkunst die Götterwelt ist.

§. 177. Und es läßt sich sogar geschichtlich nachweisen, daß die Bildhauerkunst — in ihrem goldenen Zeitalter — sich vorzüglich in Bildung von Göttergestalten gefiel.

Hier thronet Zevs in freundlicher Majestät, Vater der Götter und Menschen. Sehet sein Haupt, eine Form, die ihr an keinem Sterblichen sahet. Phidias hat ihn gebildet. Als das Bild des Olympiers vollendet war, soll Phidias den Gott um ein Zeichen seines Wohlgefallens gebeten haben, und ein Blitzstrahl vor ihm niedergefahren seyn.

Neben Zevs steht das kolossalische Haupt der Juno. Polyklet bildete sie, die Gemahlin und Schwester des Zevs. Wer sah auf Erden eine solche Gestalt, nicht etwa

dem Maaße, sondern dem Geiste nach, der dies Gebilde belebte?

Pallas, die Tochter des Zevs, aus seinem Haupte geboren. Schon in Homer erscheint die Städtezerstörerin. Phidias hat sie gebildet.

Phöbus und Artemis, Kinder des Zevs, des Vaters würdig. Phidias bildete den Apoll, Praxiteles die Artemis, die Schwester des Phöbus.

Auf seine Brüder Poseidon und Pluto ging die hohe Gestalt des Vaters über. Seine Söhne Ares und Herkules bildete Phidias, würdig dem Vater.

Bacchus und Aphrodite, Kinder des Zevs. Praxiteles bildete sie, so auch den Eros und den Hermes.

§. 178. Die erste Forderung, welche an die Sculptur in dieser Hinsicht gemacht wird, ist edle Einfachheit. Die Göttergestalten müssen mit edler Einfalt ausgeführt werden, gleichsam unmittelbar aus den Händen der Natur selbst hervorgegangen, und mit keinem andern Schmucke, als ihrer natürlichen Schönheit, bekleidet erscheinen: denn Schmuck und Verzierung verträgt sich nicht mit dem Großen und Erhabenen, mit keiner Göttergestalt. Daher auch die hohe Bedeutung und der Vorzug des Nackten in der Sculptur, welche Bedeutung sich um so mehr ausspricht, indem auf den Umrissen, welche die Sculptur der Oberfläche ihrer Gestalten einbildet, ihre ganze Wirkung beruht; sie würde daher ihre eigene Wirkung zerstören oder unmöglich machen, wenn sie ihre Gestalten in viele Gewänder verhüllen wollte. Jedoch verschmähet die höchste Kunst nicht die Verhüllung; nur muß die Bekleidung, Draperie, mit so viel Kunst ausgeführt seyn, daß sie die Form durchblicken läßt.

* Die Draperie beruht auf dem Gegensatze der Falten und Flächen. Die erhabenen Glieder haben keine Falten, diese fallen in die Höhlungen. In den Werken des alten Styls gehen

diese Falten gerade, in den schönsten Werken der Kunst in Bögen, sie werden gebrochen, so, daß sie wie Zweige von einem Baume auszusehen scheinen.

§. 179. Bewegung ist das Eigenthümliche der Atome, Ruhe der Charakter des Allgenugsamen, des in sich Vollendeten. Die zweite Forderung an die Sculptur ist darum, daß die Göttergestalten in der höchsten Ruhe dargestellt werden. Ernst und Arbeit, welche die Stirne in Runzeln ziehen, müssen verschwinden, und alle Thätigkeit, welche auf Anstrengung hindeutet, muß vermieden werden. Betrachtet, ruft Winckelmann, den olympischen Jupiter, wenn ihr noch vor ihm stehen könntet, und sagt mir, ob ihr nicht die hohe Ruhe bewundert, in welcher der Vater der Götter und der Menschen erscheint.

§. 180. Die Ruhe aber, in welcher die Göttergestalt erscheinen soll, ist nicht die Ruhe der Trägheit, der Gedankenlosigkeit oder der Ohnmacht, sondern jene höhere Ruhe, welche in dem höchsten Gleichgewichte der Seele besteht. Und dieses innere Gleichgewicht werde in der plastischen Gestalt sichtbar durch ein äußeres Gleichgewicht, durch das Gleichgewicht aller ihrer Theile und Glieder. Gleichgewicht aller Theile und Glieder der plastischen Gestalt ist darum die dritte Forderung an die Sculptur. Die Bewegung des menschlichen Körpers beruhet auf einem Antagonism, Gegensatz seiner Theile. Nirgends trete aber dieser Gegensatz hervor, sondern ein schwebendes Gleichgewicht sey in allen Gliedern sichtbar. Wie das Universum den Rhythmus seiner Bewegungen von Außen erkennen läßt, die geheimen Triebfedern und Werkzeuge der Bewegung aber verborgen sind, so sey auch mitten in der Bewegung des Körpers kein Muskel, keine Senne, kein Nerve sichtbar, das Gleichgewicht der Theile sey ungestört; was so schön erreichet ist im Apollo von Belvedere. Er schreitet einher in einem er-

habenen Gange und mit einem erhabenen Schwunge seines Leibes; aber keine Spur des gestörten Gleichgewichts ist in ihm zu sehen: es erscheinet keine Ader, keine Senne, kein Nerve. Es ist Bewegung in Ruhe und Ruhe in Bewegung.

§. 181. Doch nicht nur in den Götter-, sondern auch in den Menschengestalten, welche aus der Hand der Sculptur hervorgehen, herrsche die höchste Ruhe, das höchste Gleichgewicht; denn jede plastische Gestalt soll ein Gott seyn, wenn sie auch einen Menschen vorstellet, indem in ihr die Idee der Hoheit, Würde, Stärke ꝛc. sichtbar erscheinen muß.

Mäßigung des Ausdruckes, vorzüglich des Ausdruckes der Leidenschaft und des Affectes ist daher strengste Forderung für die Sculptur. In den Mienen und Geberden der plastischen Gestalt darf es nicht zur Wuth des Affectes, nicht zum Ausbruche der Leidenschaft kommen, sondern Leidenschaft und Affect muß in ihnen niedergehalten erscheinen, gemäßiget. Doch nehme man diese Mäßigung nicht in dem Sinne seichter Moralisten, welche, um den Menschen zur Tugend zu erziehen, alle Affecte in ihm zu tödten und auszurotten streben. Wie die Tugend nicht in der Abwesenheit der Affecte, sondern in der Gewalt des Geistes über sie besteht, so wird Schönheit der plastischen Gestalt nicht bewährt durch Entfernung und Verminderung der Affecte, sondern durch Mäßigung ihres Ausdruckes. Die Kräfte der Affecte müssen sich als wirklich zeigen; es muß sichtbar seyn, daß sie sich gänzlich empören könnten, aber sie müssen durch die Macht des Charakters, durch die Größe der Seele niedergehalten erscheinen.

Als Muster einer solchen Mäßigung in dem Ausdrucke des Gefühls stehet da Laokoon, der Priester Trojens, ein

Wunder der Kunst; leider ist der Name des Künstlers verloren gegangen: nach einigen hieß er Agesander.

Ueber alle Glieder des Körpers sehen wir eine göttliche Seele ausgegossen. Indem Leiden die Muskeln aufschwillt und die Nerven anzieht, tritt der mit Stärke bewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirne hervor und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Odem, um den Schmerz in sich zu verschließen. Der Schmerz, der sich in allen Muskeln und Sennen äußert, bricht nicht aus in einer Wuth des Gesichts und der ganzen Stellung. Er erhebt kein Geschrei, es ist nur ein langes Seufzen, das er in sich zieht, und welches den Unterleib erschöpfet und die Seiten hohl macht. Das Gesicht ist klagend, aber nicht schreiend, die Augen sind nach der höhern Hülfe gewandt. — Winckelmann.

§. 182. Die erhabene Ruhe und das hohe Gleichgewicht, welches in den Gestalten der Sculptur hervortreten muß, erlaubt es dieser Kunst nicht, sich an historische oder dramatische Compositionen zu wagen. Und wodurch sollte auch die Verbindung der mehreren Figuren, welche die Handlung erfordert, zu einem Ganzen vermittelt werden? Die Malerkunst gibt den Figuren noch einen äußern Raum zu, hat einen Hintergrund, wodurch es ihr möglich ist, mehrere Figuren zu einem Ganzen zu verbinden. Die Sculptur aber stellt die Gestalt in einer freien, von allen Seiten unabhängigen Stellung dar, hat keinen Hintergrund, keinen äußern Raum. Die Sculptur muß sich daher auf die Darstellung einzelner Gestalten, einzelner Charaktere einschränken, und wenn sie sich auch an die Darstellung einer Handlung wagt, so darf es nur eine solche seyn, die nicht allein wenig Figuren erfordert, die nicht allein die Gruppirung begünstiget, sondern die ihr auch noch überdieß ein natürliches Mittel

an die Hand gibt, die wenigen Theile zu einem Ganzen zu verbinden.

Die Sculptur kann in einer einzigen Gestalt ihre ganze Größe beweisen. Und je mehr sie alles in einen Mittelpunkt zusammendrängt, je mehr sie die ganze Fülle ihrer Idee in einer Gestalt vereinigt, und dem Auge offenbar macht, desto mehr erreicht sie auch äußerlich den Beruf, den sie hat, in ihren Gestalten göttliche Naturen darzustellen: denn jede Gottheit ist ein in sich geschlossenes Ganze, eine vollendete Totalität, allein sich hinreichend, sich alles in allem, ihren Begriff durch sich selbst vollständig erschöpfend, und außer sich nichts mehr bedürftig.

Darauf haben sich die großen classischen Künstler des griechischen Alterthums beschränkt, und sie haben die höchsten Wirkungen der plastischen Kunst hervorgebracht, wir bewundern ihre Werke als Meisterstücke der Kunst.

§. 183. Zwar könnte man sich auf die bewunderte Gruppe Laokoons berufen, wo sich die Sculptur mit Glück an eine dramatische Composition gewagt hat. Aber diese Gruppe besteht nur aus drei Figuren, und diese stellen einen Alten und zwei Knaben vor, die sich leicht durch ihr Alter und ihre Größe unterscheiden, und so eine deutliche und schöne Gruppe bilden. Die Figuren ließen sich ferner durch die Windungen der Schlange und durch eine gemeinschaftliche Ursache ihres Schmerzens zu einem Ganzen vereinigen. Und endlich bestimmte der Künstler die Gruppe für eine Nische, worin sie nicht umgangen werden konnte, und dadurch gleichsam einen Hintergrund erhielt. Man schließt dieses daraus, weil das sonst so schöne Werk an seiner Hinterseite nicht vollkommen ausgearbeitet ist.

§. 184. Die Sculptur ist darum nicht unvollkommen zu nennen, indem sie sich nicht, gleich der Malerei, in eine Breite ausdehnen kann. Sie bemißt sich eben dadurch in

ihrer höchsten Vortrefflichkeit, wie auch die Natur um so veredelter erscheint, wenn sie sich in ihren Productionen dem Puncte nähert, wo sie in concentrischer Stellung zusammendrängt, was sie vorher in einem Außer- und Nebeneinanderseyn hervorgebracht hat. So beschließt die Natur die Bildung der Pflanze mit der Blumenkrone, welche dasselbe ist, nur in concentrischer Stellung, was die am Stengel außer und neben einander gerückten Blätter sind, aber in der veredeltsten Substanz, was Göthe in seinen Werken über die Metamorphosen der Pflanzen so schön nachgewiesen hat.

§. 185. Doch das Gebiet der Bildhauerkunst ist durch ihre Unabhängigkeit von dem äußern Raume nur auf der einen Seite beschränkt, auf der andern aber erweitert; denn eben wegen ihrer Unabhängigkeit von dem äußern Raume ist es ihr vor andern Künsten gegeben, Kolossale, übermenschlichgroße Gestalten, darzustellen, ohne sich der Gefahr auszusetzen, Unförmliches oder Ungeheuer zu bilden.

Die Malerkunst ist von dem äußern Raume abhängig oder hat ihren Gegenständen noch einen äußern Raum beizugeben, darum sie aller kolossalen Bildung unfähig ist. Um nämlich den äußern Raum, welchen sie ihren Gegenständen noch beizugeben hat, bedeutend und angenehm zu machen, was Forderung an sie ist, darf sie solchen nicht leer an Figuren lassen, sondern muß ihn noch, außer der Hauptfigur, mit Nebenfiguren beleben. Wollte nun die Malerei Kolossale bilden, so würde sie die Nebenfiguren entweder gleichförmig mit der Hauptfigur vergrößern oder nicht. Im ersten Falle bliebe das Verhältniß unverändert und die Hauptfigur würde nicht als kolossal erscheinen. Im zweiten Falle würde die Harmonie des Ganzen, worauf die Malerei vorzüglich zu sehen hat, gestört und statt des beabsichtigten Kolossales würde ein unförmliches Wesen erscheinen,

welches wie ein Verderben bringendes Ungeheuer die umstehenden zwerghaften Gestalten zu erdrücken drohte. Kolossale kann darum nur jene Kunst bilden, welche ihrer Hauptfigur keine Nebenfiguren beizugeben hat, mit welchen jene verglichen werden könnte. Dieses ist aber der Fall bei der Bildhauerkunst. Frei, unabhängig von allen Seiten und beziehungslos stehet die Gestalt da, welche aus der Hand der Bildhauerkunst hervorgeht: sie fasset ihre ganze Welt in sich selbst und hat, wie das Universum, nichts außer sich, womit sie verglichen werden könnte. Darum es der Bildhauerkunst vor allen andern Künsten möglich ist, Kolossale zu bilden.

§. 186. Zwar könnte man gegen diesen prätendirten Vorzug der Sculptur die Einwendung machen, daß sie ihre Gestalten doch irgendwo im Raume aufstellen müßte, wo also eine Vergleichung derselben mit dem äußern Raume allerdings möglich wäre. Und wirklich haben auch einige Nichtkenner dem kolossalischen Jupiter des Phidias den Vorwurf gemacht, daß, wenn er sich aufrichtete, er das Tempeldach einstoßen würde und ihn dadurch als Ungeheuer erklärt.

Doch der äußere Raum ist hier ganz zufällig und hat auf die Schätzung der Größe der plastischen Gestalt keinen Einfluß; denn jedes Kunstwerk ist eine Welt für sich, ein Universum, und kann daher auch nur einzig und allein aus sich geschätzt werden. Wir beobachten dies genau in der Malerei. Die Größe der Gestalten in einem Gemälde (Bäume, Thiere, Menschen) steht in gar keinem Verhältnisse zu der wirklichen Größe dieser Gestalten außer dem Gemälde, und doch erkennen wir ihre prätendirte Größe an, indem es uns nicht beifällt, sie mit der wirklichen Größe dieser Gestalten zu vergleichen, wohl bewußt, daß jedes

Kunstwerk nur aus sich selbst geschätzt werden müsse und keine äußere Beziehung zulasse.

§. 187. Die ersten Anfänge der Bildhauerkunst verlieren sich in das graueste Alterthum. Spuren derselben zeigen sich uns schon aus uralter Zeit in der Bibel, wo z. B. der geformten Hausgötter Labans schon mehr als 2000 Jahre v. Chr. erwähnt wird. In den uralten indischen Höhlen- und Grottentempeln findet man runde Bildhauereien, die jedoch jünger zu seyn scheinen als die meistens angefärbten Reliefs. Von der bewunderungswerthen Technik der Perser liefern die in den Ruinen von Persepolis aufgefundenen Bildwerke derselben Beweise. In Assyrien geschieht schon Erwähnung von bronzenen Statuen unter der Regierung der Königin Semiramis u. s. w.

Einen bestimmten Kunststyl gewannen zuerst die Aegypter. Bei ihnen war alle Kunst symbolisch, zur Schönheit der Form aber haben sie sich nie erhoben; ihre Gestalten sind mumienartig, starr und bewegungslos.

Die Hetrurier, welche die ersten Keime ihrer Kunstbildung aus Aegypten und Griechenland, oder, wie Andere vermuthen, aus Asien erhalten haben, zeichneten sich vorzüglich durch ihre schönen Gefäße (Vasen, Schalen u. s. w.) mit charakteristischen Reliefs und Malereien aus, ohne daß aber noch die Schönheit ihrer Figuren gerühmt werden könnte.

Unter den Griechen begann das Kindesalter der Bildhauerkunst mit den Hermen, welche lang der einzige Gegenstand derselben waren.

Mit Dädalus bezeichnet Winckelmann die erste Periode des griechischen Kunststyls, den er den ältern nennt. Die Formen waren noch eckig und ungefällig, die Zeichnung kräftig, aber uncorrect, der Ausdruck stark und etwas Göttliches zurückstrahlend. Durch die Trennung der Füße von

dem Körper und die Oeffnung der Augen erregte Dädalus das Erstaunen der hellenischen Völker, so daß sie von ihm symbolisch sagten, er habe durch sein göttliches Genie bewirkt, daß die Bildsäulen gingen, sähen und sprächen. Thiersch sucht auf eine sehr geistreiche Art zu beweisen, daß unter Dädalus und seiner Söhne, der Dädaliden, Gesammtnamen, die Künstler verstanden wurden, welche ägyptische Kunstfertigkeit nach Griechenland übertrugen und zu einer griechischen umbildeten, noch lang am überkommenen Typus festhaltend.

Den Uebergang von dem alten strengen zu dem schönen Styl bildet die äginetische Kunst, deren Vater Smilis aus Aegina, ein Zeitgenosse des Dädalus, war. Sie charakterisirt sich im Allgemeinen durch ganz getreue Nachbildung der Natur. Seit Phidias verschwinden aber die Spuren der äginetischen Kunst, und man nannte später in Griechenland jedes alterthümliche Bildwerk ohne Unterschied äginetisch.

Mit Phidias, geb. um 488 v. Chr., beginnt der hohe Styl der Bildhauerkunst unter den Griechen. Sein Genius schuf zwei Hauptideale, die Minerva für das Parthenon in Athen und den berühmten olympischen Jupiter zu Elis. Beide waren in Gold und Elfenbein gearbeitet und mit herrlichem Schmucke versehen, der aber nur dazu diente, die Würde und Hoheit der Gestalt in ihrer Einfachheit zu erhöhen. Mit Phidias beschränkten sich auch die übrigen Künstler dieser Periode vorzüglich auf das Große und Kräftige in den Gestalten. Polyklet, der in seiner argivischen Juno und in seiner Amazone mit Phidias wetteiferte, wählte sich, seiner zartern Natur gemäß, vorzüglich den Kreis der gymnastischen Ephebenfiguren und schuf so das Jünglingsideal. Myron bildete zuerst den athletischen Kreis und

beschloß denselben mit dem Ideal des Herkules. Zugleich war er aber der Schöpfer der berühmtesten Thierideale.

Nun erst, 100 Jahre nach Phidias, ging der hohe in den schönen Styl über, und jetzt erst fingen die eigentlichen Marmorbildner an, an deren Spitze Skopas und Praxiteles stehen. Skopas schwelgte, das Ideal des Dionysos erfassend, im bacchischen Mänaden- und Satyrenkreis. Praxiteles aber gefiel sich außerdem vorzüglich in dem reizenden Kreise der Hetären und Tänzerinnen, und vollendete nebst dem Ideale des Dionysos das Ideal der Aphrodite und des Eros. In diese Periode gehört auch die berühmte Niobegruppe, welche von Einigen dem Skopas, von Andern dem Praxiteles zugeschrieben wird.

Nach Praxiteles, der der Vater einer zahlreichen Künstlerfamilie war, ging der schöne Styl in den graziösen über, und man hielt nun am meisten auf Verhältniß und Ebenmaaß. Diese letzte blühende Periode, welche den einzigen noch übrigen Kunstkreis der König- und Kriegerideale umfaßte, begann mit Lysippos um 330 v. Chr. Er zog wieder den gediegenen Erzguß dem Marmorgebilde vor, und bildete vorzüglich Portraitstatuen, die er mit der größten Eleganz und Sorgfalt ausarbeitete, und unter denen besonders gerühmt werden seine Alexander-Statuen. Er machte, Polyklets Regeln der Verhältnisse im Auge behaltend, die Körper schlanker, die Köpfe kleiner, die Haare flüchtiger, natürlicher und feiner als seine Vorgänger, vermied alles Eckige und Scharfe, und suchte den Theilen mehr Rundung und Weichheit zu geben.

Mit Lysippos schließt sich der Cyclus der alten Kunstgeschichte, und das Reich der Nachahmer beginnt. Seit den macedonischen und syrischen Kriegen, 200 v. Chr., fingen die Kunstplünderungen der Römer an, und nun wanderten mit den Kunstwerken auch die griechischen Künstler

nach Rom, ohne daß aber die Kunst da je einheimisch geworden wäre. Seit Sylla's Zeiten verbreitete sich eine Kunstliebhaberei, die an Raserei grenzte, und in Hadrians Zeitalter entfaltete sich noch die letzte, durch Zierlichkeit, Glätte und Vollendung sich charakterisirende Spätblüthe der antiken Kunst. Dieser Geschmack erhielt sich, jedoch allmälig ausartend, unter den Antoninen. Unter Severus und dessen Nachfolgern gerieth aber die Kunst der Alten in Verfall, und noch vor Constantin dem Großen war sie völlig untergegangen. In der altchristlichen Kirche wurde vorzüglich die Verehrung der Heiligen Veranlassung, wenigstens das Mechanische der Bildhauerkunst von dem gänzlichen Untergange zu retten.

§. 188. Die neuere Bildnerei stand Anfangs nur im Dienste der Baukunst, und gelangte erst durch L. Ghiberti um das Jahr 1401 wieder zur Selbstständigkeit. Als eigentlicher Wiederhersteller der Bildhauerkunst ist aber zu nennen Donatello, geb. zu Florenz 1383. Er arbeitete in Marmor und in Holz; in letzterer Beziehung wurde er aber von seinem Freunde und Schüler Brunelleschi übertroffen. Auch beschäftigte er sich mit sehr glücklichem Erfolge viel mit Ergänzung alter Marmorbilder. Bald nach ihm trat Michel Angelo, geb. 1474, auf, ausgezeichnet durch Kraft und Kühnheit in seinen Darstellungen. Indessen tadelt man, ohne seine großen Verdienste zu verkennen, die oft vorkommende Unwahrheit in wesentlichen Dingen, und die nicht selten sich zeigenden Spuren von Nachahmung gemeiner Natur, wodurch er nicht wenig nachtheilig auf seine Schüler und Nachfolger wirkte. Dazu kam, daß schon zu seiner Zeit vorzugsweise Goldschmiede sich mit Ausübung der Bildhauerkunst beschäftigten und durch Uebertragung des in ihren Werken gefälligen Flitterputzes auf größere Denkmäler die Sculptur immer mehr der Einfachheit entfremdeten.

Die durch Michel Angelo's Schüler beliebt gewordene Darstellungsweise breitete sich indessen nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich, England und Spanien immer mehr aus. In Deutschland, wo man sich zwar ebenfalls Italien zum Vorbilde nahm, verlor man sich bald in spielende Zierlichkeit, so daß das Vorbild in der Nachbildung kaum mehr erkennbar ist. Nur im Relief hat Matth. Kollin an Erzh. Maximilian's Grabe zu Salzburg ausgezeichnete Arbeiten geliefert. Mit dem Verfalle der Baukunst gerieth auch die Bildhauerkunst immer mehr in Verfall bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts.

§. 189. Gegen das Ende des 18. und im Anfange des 19. Jahrhunderts traten aber zwei in der Geschichte der Bildhauerkunst höchst achtungswürdige Männer auf: Joh. Tob. v. Sergel, geb. zu Stockholm 1740, und Ant. Canova, geb. zu Possagno im Venetianischen 1757. Sergel wurde, ungeachtet seines energischen und graziösen Kunststyls und der Tiefe und Kraft seiner Ideen, verbunden mit der vollendeten Lieblichkeit der Formen, wenig beachtet. Glücklicher war Canova, dem unstreitig der Ruhm gebührt, durch die Anmuth und Zierlichkeit seiner Gestalten der Bildhauerkunst die ihr gebührende Achtung und Theilnahme wieder verschafft zu haben, ungeachtet der Mängel in seiner Auffassungs- und Darstellungsweise, gegen welche Fernow die Deutschen warnte. Wenn aber Canova, dessen Schule in Italien noch jetzt in d'Este, Marchesi, Ricci u. A. fortbesteht, seiner einflußreichen Kunstarbeiten wegen an die Spitze der neuesten Periode der Bildhauerkunst gestellt zu werden verdient, so verdient J. J. Winckelmann, geb. zu Stendal 1717, wenigstens diese Ehre mit ihm zu theilen wegen der unsterblichen Verdienste, die er sich um Kritik und Geschichte der Kunst, so wie um das Studium der Antike und um Begeisterung für wahre Kunst erworben

hat. Allein die Kunst bedurfte nun eine ermunternde Veranlassung, sich zu zeigen, und diese wurde mit wahrhaft fürstlicher Munificenz durch die Könige Friedrich Wilhelm III von Preußen und Ludwig von Bayern den deutschen Meistern Schadow, Rauch, Tieck, Wichmann, Eberhardt, Schwanthaler u. A. dargeboten, und blieb auch nicht ohne Einfluß auf die erfreulichen Leistungen von Dannecker, Ohmacht, Schaller, Haller u. s. w. Vorzüglich war es aber der in Rom sich aufhaltende Däne Thorwaldsen, welcher, als vollendeter Meister, die Sculptur in ihrer ursprünglichen Bedeutung schnell zu einer europäischen Anerkennung zu bringen am kräftigsten mitarbeitete. Ihm befreundete Talente, wie Byström, Freund, Launitz verewigten im Norden von Europa bedeutende Ereignisse im Volksleben durch herrliche Monumente. Großartig faßte auch der Russe Marton in seinen vaterländischen Denkmälern die Aufgabe auf. In Frankreich nahmen sich Chaudet, Bosio, Pradier, Dav. Cartot größtentheils Canova zum Muster. Die englischen Bildhauer, wie Cibber, Rysbrack, Sheemaker, Roubiliac, Wilton, Nollekens erwarben sich keinen europäischen Namen. Flaxman hatte zwar mehr als provinziellen Einfluß, aber nicht sowohl als Bildhauer als durch seine Umrisse. Mit ihm wetteiferten Westmacott, Chantrey, Bailey.

* Eine der seltensten Sammlungen von plastischen Kunstwerken, welche **König Ludwig von Bayern** größtentheils noch als Kronprinz in Italien erworben hatte, findet man gegenwärtig in der unter den Auspicien Desselben erbauten Glyptothek in München. Dieser Bau, mit dessen Ausführung der jetzige Geheimrath von Klenze beauftragt war, begann im J. 1816 und wurde vollendet im J. 1830. In diesem herrlichen Kunsttempel sind Architektur und Plastik aufs innigste mit einander vermählt. Aeußeres und Inneres bilden

das schönste harmonische Ganze, und selbst in den einzelnen Sälen correspondirt der Baustyl immer so viel möglich den in denselben aufgestellten Werken der Bildnerei. Das Ganze ist, nach Maaßgabe der aufzunehmenden Kunstwerke in 12 Säle eingetheilt, welche factisch die Geschichte der Plastik darstellen, augenscheinlich zeigend, wie die griechische Kunst aus ägyptischer Wurzel hervorwuchs, wie sie sich erhob, veredelte, in Rom erhielt, endlich versank und sich wieder erhob. Die Vorhalle und die zwei Festsäle, welche in der Mitte des ganzen Gebäudes angebracht sind, sind mit trefflichen Frescogemälden ausgeziert, sämmtlich von P. v. Cornelius erfunden und gezeichnet, und theils von ihm selbst, theils von seinen Gehülfen und Schülern unter seiner Leitung gemalt. Höchst kunstsinnig sind diese beiden Säle da angebracht, wo die Kunst von dem Gipfel der Vollkommenheit, den sie in Griechenland erreicht hatte, herabzusteigen beginnt, und bilden so einen passenden Ruhepunkt, die Architektur zugleich verbindend mit derjenigen Art von technischer Malerei, die mit ihr in unmittelbarem Zusammenhange steht.

§. 190. Literatur:

Jul. C. Bulengeri de pictura, plastice et statuaria, lib. 2. Leyden. 1627.

Benv. Cellini, due trattati, uno intorno alle otto principali parti dell' oreficeria, l'altro in materia dell' arte della scultura. 1568. N. A. Florenz. 1731.

J. Sandrat, admiranda artis statuariae. Norimb. 1680. fol.

Caylus, Recueil d'antiquités egyptiennes etc. 7 Vol. Paris. 1752—67.

J. Winckelmann, monumenti antichi inediti. Rom. 1767. 2 Vol. fol.

Desselben, Alterthümer von Herculanum, nebst Prodromus von Bayardi. Neapel. 1752. ff.

Odeschalchi, gemme, marme, bronzi etc. Rom. 1749.

A collection of etruscian, greck and roman antiquities. Neapel. 1766.

Et. Falconet, reflexions sur la sculpture. Par. 1761.

Hemsterhuis lettre sur la sculpture. Amst. 1768.

Rost, Abgüsse antiker und moderner Statuen, Figuren, Büsten, Basreliefs ꝛc. mit 54 Kpfrn. Leipz. 1794.

W. G. Becker Augusteum. 3 Hfte. Leipz.

Ikonologisches Lexikon, oder Anleitung zur Kenntniß allegorischer Bilder auf Gemälden, Bildhauerarbeiten ꝛc. Nürnb. 1793.

Gorlaei Dactyliotheca, Leipz. 1695.

Winckelmann description des pierres gravées. Florz. 1760.

Lippert, Daktyliothek, mit einem Verzeichniß von Christ und Heyne. Leipz. 1755.

Schlichtegroll, Auswahl vorzüglicher Gemmen aus der Stosch'schen Sammlung. Nürnb. 1797.

De la Chaud et le Blond description des principales pierres gravées du cabinet de Mr. le Duc d'Orleans. Par. 1780.

Eckhel, choix des pierres gravées. Wien. 1788.

L. Lanzi, Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia, per servire alla storia de' popoli, delle lingue e delle belle arti. 3 Vol. Rom. 1789.

Derselbe, Dei vasi antichi volgarmento chiamati etruschi. Flor. 1806.

Derselbe, Notizie della scultura degli antichi. Neue Aufl. von Inghiarmi. Flor. 1824. Deutsch v. Lange. Leipz. 1816.

Piranesi et Piroli, Musée Napoleon. Paris. 1807.

— — Antiquités de Pompeje. Paris. 1809.

Gallerie complette du Musée Napoleon par Fithol et Lavallé. Paris. 1810 ff. 10 Vol. 4.

Robillard Peronville, Musée français. fol.

Galleria di Firenze. Florz. 1812—1819.

Jam. Dalaway, of statuary and sculpture amony the ancients, with some account of specimens preserved in England. Lond. 1816. 8.

E. Q. Visconti, Iconographie ancienne ou recueil des portraits authentiques des Empereurs, Rois et hommes illustres de l'antiquité. Paris. 1811—17. Tom. IV.

Monumenti Etruschi o di Etrusco nome designati, incisi, illustrati ed publicati dal Cav. Fr. Inghiarmi Fiesole. 1821. ff. 4.

A. L. Millin, introduction a l'etude des monumens antiques. Paris. 1798. Deutsch. Halle. 1798. 8.

Fr. Jacobs, Rede über den Reichthum der Griechen in plastischen Kunstwerken. München. 1810. 4.

G. A. v. Seckendorf, Vorlesungen über die bildende Kunst des Alterthums ꝛc. Aarau. 1814. 8.

E. H. Toelken, über das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Composition. Berlin. 1815.

Cicognara, storia della moderna scultura. Venet. 1813. ff. 3 Vol. fol.

F. J. Welker, Zeitschrift für Geschichte u. Auslegung der alten Kunst. Göttingen. 1817. ff.

J. M. Wagner, Bericht über die äginetischen Bildwerke ꝛc., mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von F. W. J Schelling. Stuttg. und Tüb. 1817. 8.

L. Schorn, über die Studien der griech. Künstler. Heidelb. 1819. 8.

Denkmäler der alten Kunst, nach der Auswahl und Anordnung von C. O. Müller, gezeichnet und radirt von C. Oesterley. 1—5 Heft. 1832—35.

J. M. Thiele, Leben u. Werke des dän. Bildhauer's (Bertel) Thorwaldsen. II Thle. Mit Kupfert. u. einem Facsimile. Leipz. 1832. 1834.

Sammlung von Umrissen nach Thorwaldsen's Werken. Stuttg. 1834. gr. fol.

Collezione, intera, di tutte le opere inventate e scolpite dal Cav. Alberto Thorwaldsen, incis. a Contorni con illustrazioni del Abate Misserini. II Tomi. fol. Roma. 1831.

Collezione di numero 25 Statue e bassorilievi del Sign. Cav. Alb. Thorwaldsen, con una breve illustrazione del Sign. Avv. Ang. Carnevalini. gr. fol. Roma. 1826.

Museum, Blätter für bildende Kunst. Redig. von Dr. F. Kugler. 1—4 Iahrg. Berlin. 1833—36.

Canova's Werke. Sammlung von lithograph. Umrissen nach seinen Statuen u. Basreliefs. Begleitet von einem erläuternden Text über jedes Werk, nach den Urtheilen der Gräfin Albrizzi etc. 2te wohlf. Ausg. 1—7te Lief. Lex. 8. Stuttg. 1835 u. 1836.

Außerdem sind, neben den oben angeführten Werken über bildende Kunst überhaupt, zu vergleichen die archäologischen Schriften von Heyne, Ernesti, Martini, Rambach, Büsching, Eschenburg, Oberlin, Gurlitt, Siebenkees, Schaaf, Gruber, Hirt, Ch. D. Beck u. A.

C. Baukunst.

§. 191. Die Baukunst, Architektur, ist diejenige der bildenden Künste, welche unorganische Körpergestalten darstellt.

Es entsteht aber hier sogleich die Frage:

Wenn zu dem Wesen der schönen Kunst gehört, keinen Zweck außer sich zu haben, wie kann die Baukunst zu den schönen Künsten gerechnet werden, da sie auf Befriedigung physischer Bedürfnisse, auf Bequemlichkeit, Nutzen, ꝛc. geht?

§. 192. Doch nicht die ganze Sphäre der Architektur hat die Befriedigung physischer Bedürfnisse zu ihrem Zwecke. Die Obelisken der Griechen, ihre Säulengänge, ꝛc. hatten ihre Bedeutung in sich selbst und waren unabhängig von irgend einem sinnlichen Bedürfnisse. Aufgesetzt hat mich der Meister, läßt Schiller den Obelisken sprechen, und ich stehe für mich und in mir. Der Tempel der Vesta sollte ein Nachbild der himmlischen Gewölbe seyn. Der griechische Tempel war der Schönheit ganz gewidmet, und kündigte durch seine unvermischte, von keiner Ahnung eines gemeinen Bedürfnisses entweihte Form die Allgenügsamkeit einer seligen Gottheit an. So hat das Genie des Phidias in der Wohnung der Athene ihre Gottheit so gut abgedruckt, als in ihrer Gestalt, u. s. w.

§. 193. Dieses ist aber das Eigenthümliche nur einiger Gattungen von Gebäuden. In der Regel ist Befriedigung des physischen Bedürfnisses unerläßliche Forderung an die

Architektur. Sie erhebet sich aber dadurch auf die Stufe der Kunst, daß sie das physische Bedürfniß der Schönheit unterordnet, daß sie unmittelbar auf Schönheit geht, damit aber zugleich Nutzen und Realität verbindet, ohne es jedoch als unmittelbaren Zweck sich vorgesteckt zu haben. Ein untergeordneter Zweck aber ist allerdings mit dem Wesen der Kunst verträglich; nur muß sich die Kunst von demselben so unabhängig zu machen wissen, daß das Kunstwerk blos um seiner selbst willen da zu seyn scheint.

Zweckmäßigkeit mit Schönheit, und Schönheit mit Zweckmäßigkeit zu verbinden, diese Aufgabe vermag kein mechanisches Talent zu lösen, und wenn es auch mit dem ganzen Reichthume der Mathematik und allen Regeln der Technik ausgerüstet ist. Der Baukünstler muß, wie jeder andere Künstler Genie und zu seinem Berufe geboren seyn.

§. 194. Doch hat die Baukunst hierin ein Vorbild an der menschlichen Organisation, in welcher Schönheit und Zweckmäßigkeit vereinigt sind. Sie hat aber dieses Vorbild bei Lösung ihrer Aufgabe nicht auf empirische Weise nachzuahmen, sondern sinnbildlich darzustellen. Die Außenseite der menschlichen Organisation folget der Schönheit, die Innenseite dienet der Zweckmäßigkeit; daher auch in ihr die Schönheit das Sichtbare, die Zweckmäßigkeit das Verborgene ist.

Wie nun in dem Baue des Menschen das Innere nach dem Bedürfnisse angelegt, das Aeußere aber Sitz der Schönheit ist, so muß auch das Innere des Gebäudes auf Befriedigung des Bedürfnisses berechnet seyn, das Aeußere aber der Schönheit folgen. — Die Außenseite der höhern Organisation überhaupt und der menschlichen insbesondere aber ist charakterisirt sowohl durch Symmetrie des Ganzen, als auch durch Vollendung des Einzelnen und Ganzen nach Oben und Unten.

§. 195. Die Symmetrie besteht in dem gehörigen Verhältnisse der Theile eines Ganzen gegeneinander.

Die Natur aber bildet die organischen Körper nach zwei Richtungen symmetrisch, nach der Richtung der Länge und nach jener der Breite. Die Symmetrie in Hinsicht der Länge besteht in dem gehörigen Verhältnisse des Ober- und Untertheils eines Organismus. Ist der Leib eines Menschen sehr lang und sind die Füße sehr kurz, so nennen wir dieses eine Mißstaltung, und der Anblick eines solchen mißfällt dem Auge.

Die Symmetrie in Hinsicht der Breite besteht in einer solchen Anordnung der Theile, wodurch das Ganze in zwei gleiche oder ähnliche Hälften getheilt wird. Das Höchste dieser Anordnung ist in der äußern Form des Menschen erreicht. So sind z. B. gleiche und ähnliche Gliedmassen, die paarweis vorhanden sind, auch rechts und links aus der Mitte des Ganzen gleich ausgetheilt und nehmen auf beiden entgegengesetzten Seiten auch gleiche Stellen ein.

§. 196. Diese Symmetrie wird in der Architektur auf das strengste gefordert, zum Beweise, daß sie in ihren Formen ein Sinnbild höherer Organisation vorzustellen habe. Ja die Form des Gebäudes überhaupt muß von der Art seyn, daß eine Linie, welche es senkrecht der Mitte nach durchschneiden würde, dasselbe in zwei ähnliche Hälften zertheilte. Die Fenster eines Geschoßes, die gleich und ähnlich sind, müssen auch rechts und links aus der Mitte des Gebäudes gleich ausgetheilt seyn und auf den beiden Seiten gleiche Stellen einnehmen. Diese Symmetrie macht allein Anspruch auf Schönheit, und die Nicht-Symmetrie beleidiget in der Plastik eben so sehr, als ein schielendes Gesicht in der Malerei.

§. 197. Die Natur beschließet in dem Reiche der höhern Organisationen ihre Bildung nach Oben durch concen-

trische Stellung, was man schon in der Pflanzenwelt wahrnimmt. Das Gebilde, mit welchem die Pflanze nach oben sich endigt, ist die Blumenkrone; in der Blumenkrone aber sind alle Blätter concentrisch vereinigt, zusammengedrängt, während sie am Stengel auseinander gerückt sind. Die Menschengestalt endiget nach Oben mit dem Kopfe, der nach Außen den Schädel, nach Innen das Gehirn aufweiset. Nach der Ansicht der neueren Anatomen wiederholen sich aber in dem Schädel alle Knochen des menschlichen Leibes und sind concentrisch beisammen; und in dem Gehirne endigen alle Nerven und laufen in ihm, als ihrem Mittelpunkte, zusammen. Nach Unten schließet sie ihre Bildung mit dem Fuße, wodurch der Körper, als aus der Verbindung mit der Erde losgerissen, als ein selbstständiges, in sich geschlossenes Ganze dasteht, als Sinnbild des Universums.

§. 198. Auch hierin erscheinet die höhere Organisation wieder als Sinnbild der Architektur.

Das Gebäude muß nach Unten mit der Säule, wie mit einem Fuße, und nach Oben durch concentrische Stellung geschlossen werden. Daher die hohe Bedeutung der Kuppel in der Architektur, in welcher die höchste Concentricität herrscht, und welche in ihrer concentrischen Stellung von allen Seiten unterstützt, die sich selbst tragende und haltende Himmelswölbung vorstellt. So sey das Ganze des Gebäudes, so sey jeder einzelne Theil z. B. die Säule. Wie der menschliche Organismus nach Oben mit dem Kopfe und nach Unten mit dem Fuße sich endiget, so werde auch die Säule nach Oben mit einem Capitale geschlossen, nach Unten erhalte sie einen Fuß.

§. 199. In Hinsicht auf die Säulen unterscheidet man aber drei vorzügliche Arten: die dorische, jonische und korinthische.

Nach Goldmann bestehet der Charakter der dorischen

Säulenordnung in einer männlichen Pracht, die noch nichts Zierliches sucht, aber durchaus Fleiß und einfachen Reichthum zeiget; denn die Säule hat ein starkes und etwas strenges Ansehen, und verträgt kein Schnitzwerk. Am Fries des Gebälkes stehen die Balkenköpfe etwas hervor und sind mit Dreischlitzen, Triglyphen, ausgehauen. Die Metopen sind glatt gelassen oder mit bedeutendem aber einfachem Schnitzwerke verziert.

Die jonische Säulenordnung verbindet mit edler Einfalt große Schönheit. Sie unterscheidet sich hauptsächlich durch ihre über den ganzen Kopf herunterhängenden Schnecken, Voluten, und durch die edle Einfalt ihres Gebälkes, dessen Fries entweder ganz glatt oder mit Fruchtschnüren und Laubwerken verziert ist. Der ausgezeichnete Charakter der jonischen Säulenordnung ist daher einfache, bescheidene Schönheit, wie diese das Charakteristische des Weibes ist.

In der korinthischen Säulenordnung ist man nach Vitruvius vom Weiblichen zum Jungfräulichen fortgegangen; denn diese Ordnung verbindet mit einem hohen und schlanken Ansehen den Reichthum der Pracht und Zierlichkeit. Das hohe Capital der Säule pranget mit drei übereinanderstehenden Reihen des schönsten Laubwerks und zwar der Akanthusblätter, zwischen denen verschiedene Stengel herauswachsen, die sich oben an dem Deckel in Schneckenform zusammenwinden. Ueber dem Friese stehen schön geschnitzte Dielen- und Sparrenköpfe hervor.

§. 200. Schon in früherer Zeit hat man eine Verwandtschaft zwischen Tonkunst und Baukunst geahnet; in der Folge wurde sie bestritten, in der neuesten Zeit aber wieder zur Sprache gebracht. Die Aehnlichkeit ihrer Wirkungen möchte nicht in Abrede gestellt werden können: beide sprechen das Gemüth an, und wie die Tonkunst, so stimmt auch die Baukunst das Gemüth in dem trauernden Sarkophage zur

Schwermuth, oder erhebet die Seele in dem zierlichen Säulengange, und erweitert den Busen zu freudigen Empfindungen ꝛc. Und es unterliegt keinem Zweifel, daß die Tonkunst Gesetze hergibt für die Formen der Architektur, nur wird, was dort rücksichtlich der Zeit gilt, hier auf die Form des Raumes angewendet. Ein Grundgesetz der Musik ist der Rhythmus, und der Rhythmus ist auch ein unverletzliches Gesetz für die Architektur. Wie in einem Tonstücke die gleichartigen Töne in abgemessenen Zeiten auf einander folgen müssen, so müssen auch in einem Bauwerke die gleichartigen Theile in abgemessenen Raumweiten auf einander kommen. So müssen z. B. die Theile des Gesimses, die Säulenweiten nach rhythmischen Gesetzen geordnet werden. Es ist dies der architektonische Rhythmus, der unverletzliches Gesetz ist.

§. 201. Unter Gesims versteht man eine, aus mehrern Gliedern bestehende Einfassung an dem obersten, bisweilen auch an dem untersten Ende einer Mauerwand oder einer Oeffnung.

Die Glieder, Theile eines Gesimses, aber können verschieden seyn in Ansehung ihrer Form — platte, gebogene — und in Ansehung ihrer Größe — große, mittlere, kleine.

Die Glieder eines vollkommenen Ganzen aber müssen von mannigfaltiger Größe und eben so mannigfaltiger Form seyn; denn Einförmigkeit mißfällt in der Anschauung. Zur Vollkommenheit eines Gesimses gehört also gefällige Abwechselung und Vermischung kleiner und großer, platter und gebogener Glieder. Aber damit die Menge und Verschiedenheit der Theile das Auge nicht verwirren, gilt die Hauptforderung, daß dieselben rhythmisch, nach bestimmten Raumweiten, geordnet werden.

§. 202. Auch die Säulen müssen nach einer bestimmten Raumweite geordnet und gestellt werden. Diese Raumweite, in welcher die Säulen auseinander zu setzen sind, nennt man die Säulenweite, und diese wird bestimmt nach dem Durch-

messer der Säulendicke, welchen die architektonische Kunstsprache den Modul nennt.

* Nach Vitruvius gab es bei den Alten fünferlei Säulenweiten. Der griechische Baumeister Hermogenes hat sie bestimmt. Die dritte, also die mittlere unter den fünf Säulenweiten, wird als die schönste angegeben, was sie auch in der That ist; denn die zu große Entfernung der Säulen von einander gibt dem Ganzen ein nacktes, die zu geringe ein dickes Ansehen.

§. 205. Eine wirkliche Welt von lebenden Thier- und Pflanzenformen und den schönsten Menschengestalten kommt dem Maler und Bildhauer überall entgegen und leistet ihm in der Erzeugung seiner Werke Beistand. Die Natur scheint der Maler- und Bildhauerkunst schon vorgearbeitet zu haben. Aber nirgends ist ein Laut, welcher dem Baukünstler zu seiner wahrhaft musicalischen Composition einen Ton angäbe. Daß die Werke der Baukunst Nachahmungen jener des thierischen Instincts, und daß das Pantheon und die Peterskirche nur ein verschönertes Schwalbennest und ein vervollkommneter Fuchsbau seyen, ist eine schon längst veraltete Meinung, welche der verdiente Staub der Vergessenheit deckt. Wie Minerva in ihrer vollen Rüstung aus dem Haupte Jupiter's hervorging, so muß das ganze Werk aus des Künstlers eigenem Geiste hervortreten: darum der Baukünstler schöpferischen Geistes, oder Dichter gleich jedem andern Künstler seyn muß. Die Form, da sie ganz aus des Künstlers eigenem Geiste hervorgehen muß, ist darum eine wichtige Aufgabe für die Architektur; aber dessen ungeachtet ist sie nicht selbstständig, darf sich nicht selbst zum Zwecke haben. Die Form wird erst schön durch den Gedanken, der sie belebet. Nur da ist Kunst, wo Ideen sind. Jedem Gebäude muß eine Idee zum Grunde liegen und in der Form desselben sinnlich vernehmbar werden. Zu dem Geiste spricht nur der Geist, und

die Form wirket nur insofern auf ihn, als sie ihm einen innern Geist offenbart, der irgendwo in unserer Seele eine Saite anschlägt, die ihm mit Bewunderung, Liebe, Entzücken ꝛc. entgegenschwingt. Es war die Idee des Großen und Erhabenen (dieser Attribute des Göttlichen, die auch in seiner Wohnung unverkennbar seyn müssen), welche dem Tempel der Minerva zu Athen zu Grunde lag. Er hatte eine Länge von 270 Fuß, und diese Größe der Masse ward noch durch die Großheit der Form in dem erhabenen Style des Phidias erhöhet.

§. 204. Der Maler und der Bildhauer vermögen die Idee, welche in ihren Werken offenbar werden soll, in der menschlichen Gestalt durch Mienen, Geberden, Stellungen ꝛc., auf eine unzweideutige Weise dem Sinne vernehmbar zu machen. Dem Architekten aber fehlet diese Klarheit und Bestimmtheit des Ausdruckes; denn er kann nur durch den Typus der ganzen Form zu uns sprechen; daher auch die Idee, welche seinen Werken zu Grunde liegt, nicht in einer klaren, sondern nur in einer dunklen Vorstellung, d. h. in dem Gefühle erfaßt werden kann. Das Gebäude erwecket in der Seele des Beschauers Gefühle der Bewunderung, der Ehrfurcht, der Schwermuth ꝛc. Die Tempel der Diana zu Ephesus und des olympischen Jupiters setzten in Erstaunen. Die alten Dome flößen Ehrfurcht ein, ja, sie erfüllen das Gemüth mit einem religiösen Grauen u. s. w. Dumpfe, aber nicht unverständliche Laute der sich aussprechenden Idee, aber, gleich jenen der Musik, nur innerlich vernehmbar.

§. 205. Aber eben darum, weil die Architektur nur durch den Typus der ganzen Form zu uns sprechen kann, ist edle Einfachheit ein vorzügliches Gesetz für sie. Zu viele Verzierungen würden das Auge verwirren, und die Idee unkenntlich machen, deren Ausdruck die Form des Gebäudes

seyn soll, nebst dem, daß sie leicht die Aufmerksamkeit des Beschauers von dem Hauptwerke ab und auf die untergeordneten Nebenwerke leiten könnte, was in einem jeden Kunstwerke fehlerhaft ist.

§. 206. Doch darum sind nicht alle Verzierungen aus dem Kreise der Architektur ausgeschlossen; nur müssen sie jedesmal dem Charakter des Gebäudes oder der Idee angemessen seyn, die durch die Form des Gebäudes sichtbar werden soll. So würden z. B. die Attribute der Religion, Kreuze, Crucifixe, Heiligenbilder an einem Opernhause lächerlich lassen, wie im Gegentheil die Attribute der Dichtkunst, die neun Musen an einem Gotteshause eine schlechte Rolle spielen würden. Auch die Wahl der Säulenordnung muß sich nach der Idee richten, welche die Form des Gebäudes in dem Beschauer erwecken soll: so erfordert z. B. ein Gebäude, dessen Form auf die Ideen von Hoheit, Größe, Reichthum führen soll, die korinthische Säulenordnung; ein Zeughaus aber, in welchem die Werkzeuge des kriegerischen Muthes, der Herrschaft und Zerstörung aufbewahrt werden, die dorische. Nicht minder muß die Farbe mit dem Charakter des Gebäudes übereinstimmen: so würde z. B. eine rosenrothe, muntere, jugendliche Farbe ein Gebäude schlecht kleiden, dessen ganze Form auf Ernst, Majestät und Würde deutet.

§. 207. Der Gegensatz der griechischen und christlichen Kunst offenbart sich auf eine hervorstechende Weise in den religiösen Gebäuden der griechischen und christlichen Welt.

Der griechische Tempel hatte ein heiteres und freundliches Ansehen, Anmuth und Wohlgefälligkeit kamen dem Beschauer überall entgegen, und die Säule, dieser nothwendige Bestandtheil der antiken Gebäude, gab ihm sowohl durch ihre schlanke, freiaufstrebende Form, als auch durch

ihre schönen Verhältnisse einen Reiz, welcher das Gemüth bezauberte.

Die christliche Kirche hat etwas Ernstes und Düsteres, und erhebet sich in großen, anmuthslosen Massen, die durch ihren weiten Umfang, ihre kühnen Wölbungen und ihr geheimnißvolles Dunkel das Gemüth des Menschen mit einem heiligen Grauen erfüllen.

Hierin beweiset sich wieder der Einfluß der Religion auf die Form der Kunst. Die Mythologie der Griechen verkörperte die Götter in die schönste sichtbare Gestalt, aus welcher ein fröhlicher Charakter hervorglänzte, und die Religion derselben war, wie ihre Götter, äußerlich, sinnlich und heiter. Der christliche Lehrbegriff aber vergeistigt das göttliche Wesen: es ist ein unsichtbarer, ewiger Geist, unergründlich in seiner Unendlichkeit und geheimnißvoll in seinem Wesen, und der wahre Gottesdienst bestehet in der Abziehung des Gemüthes von allem Irdischen und in der Vereinigung desselben mit Gott.

§. 208. Aus der Verbindung der öffentlichen Sitte und Nationalität mit dem verschiedenen Charakter der Religion entwickelten sich aber allmählig jene verschiedenen Formen der Baukunst, die gewöhnlich ihre Namen von den Nationen, von welchen sie ausgegangen sind, erhielten. Das Mutterland aller Kunst und somit auch der Baukunst ist Indien. Von da aus wanderte sie zu den Aegyptern, Babyloniern, Israeliten, Persern u. s. w. Von mehrern Völkern aus dieser frühesten Zeit ist aber gar kein architektonisches Denkmal mehr auf uns gekommen. Nur von Indiern sehen wir noch auf den Inseln Elephanta und Salsetta unterirdische, in Felsen gehauene Tempel; von den Persern die Ruinen von Persepolis; von den Aegyptern Obelisken, Pyramiden, Tempel, Paläste, Grabmäler; von den Etruskern einige Grabmäler und Ueberbleibsel von Stadt-

mauern. Der Charakter dieser frühesten Baukunst, in welcher die Aegypter vor allen andern Völkern sich auszeichneten, war unerschütterliche Festigkeit, riesenhafte Größe, verbunden mit verschwenderischer, Erstaunen und Bewunderung erregender Pracht.

§. 209. Die älteste griechische Bauart, welche aus großen, unregelmäßig behauenen Werkstücken bestand, ist die sogenannte kyklopische. Bald aber erhob sich unter den Griechen die Baukunst von dem Rohen und Riesenhaften zur edlen Einfalt und Erhabenheit, und diese erste Periode zeichnet sich aus durch die dorische Säulenordnung. Von Perikles aufgemuntert und unterstützt traten neben andern als die größten Meister auf Phidias, Iktinus, Kallikrates. Es erhoben sich, nebst andern Prachtgebäuden, der schöne Minerventempel (Parthenon) auf der Burg von Athen, die Propyleen und das Odeon. Der immer mehr erwachende Schönheitssinn der Griechen verlangte aber bald zartere Formen, und so entstand neben der dorischen die ionische Säulenordnung, welche sich durch eigentliche Schönheit charakterisirt. An diese schloß sich endlich die korinthische an, in welcher sich reicher Schmuck und Zierlichkeit mit Schönheit und Würde vereinigen. So hatte die griechische Baukunst, Schönheit und Zierlichkeit mit Regelmäßigkeit und strenger Genauigkeit einigend, ihren Höhepunkt erreicht, auf welchem sie sich bis zu den Zeiten Alexanders des Großen erhielt. Nun wurde aber bei dem zunehmenden Luxus das Streben nach Pracht und Zierlichkeit immer mehr vorherrschend, die edle Einfalt verlor sich immer mehr in überladenem Schmuck, und die Kunst ging raschen Schrittes ihrem Verfalle entgegen.

§. 210. In diesem Zustande gelangte sie zu den Römern, wo sie, nicht um ihrer selbst willen geschätzt, nur eine günstige Aufnahme fand, um ihre Prachtliebe zu be-

friedigen. Indessen erhob sie sich vorzüglich unter Augustus zu dem Grade von Vollkommenheit, dessen sie in jener Zeit fähig war, und es ist leicht begreiflich, daß jetzt auch die sogenannte römische Säule entstand, deren Schaft und Gebälke der korinthischen gleich gemacht wurde, deren Capital aber aus der Verbindung des ionischen und korinthischen hervorgegangen ist. Diese Blüthe der griechisch-römischen Baukunst verfiel aber schon wieder unter den nächsten Nachfolgern des Augustus, indem sie bei dem immer sich steigernden Luxus in Ueberladung und Spielerei ausartete. Man strebte, die Gebäude der frühern Zeit in Glanz und äußerem Ansehen zu übertreffen, vernachlässigte aber die schönen Grundformen und vorzüglich die geschmackvolle Bearbeitung der Säulen, ja man nahm wohl gar Säulen, Reliefs und andere Theile von ältern Gebäuden, um sie bei den neuen anzuwenden. Alles dieses fand nicht nur in Rom, sondern später auch in Constantinopel Statt, nachdem Constantin der Große den Wohnsitz der Kaiser dahin verlegt hatte.

§. 211. Hier bildete sich nun, ungefähr von dem Zeitalter Justinians an die sogenannte byzantinische oder neugriechische Baukunst, deren Muster die Sophienkirche in Constantinopel war. Diese Kunst stützte sich auf die herabgesunkene griechisch-römische, und wandte, mit Vernachlässigung der schönen Formen und Verhältnisse der Alten, alles auf Festigkeit in starken Mauern, deren Schönheit in der Glätte des Marmors und in scharfer Bearbeitung der Glieder bestand. Die Säulen waren kurz, stark und schwerfällig, um dem schweren Drucke der halbzirkelrunden Bogen und Kreuzgewölbe Widerstand leisten zu können. Die Säulenknäufe, auf welchen die Bogen unmittelbar oder vermittelst eines aufgesetzten niedrigen Gesimses ruhten, wurden auf mannigfaltige Weise verziert, die Gebälke willkührlich

zusammengesetzt. Friese und Leisten hatten selten eine Verzierung. Der häufigste, fast einzige Zierrath am äußern der Gebäude, unter den Gesimswerken angebracht, war eine Reihe halbrunder Bogen. Von Constantinopel gingen zu verschiedenen Zeiten Künstler nach Italien, wo die Kunst unter dem Gothenkönige Theodorich aufs neue erwachte. Fälschlich nennt man aber die Bauart dieser Zeiten die altgothische, als ob sie eine eigene, jetzt erst entstandene Bauart wäre; da sie doch die damals gewöhnliche, aus der griechisch-römischen entstandene Bauart war, und wahrscheinlich nur deßwegen die gothische genannt wurde, weil die Bauwerke in den von den Gothen besetzten Ländern nach derselben angelegt und ausgeführt wurden.

§. 212. So wie nun schon frühzeitig griechische Künstler in die Morgenländer zu den Arabern gerufen wurden zum Baue ihrer Moscheen, so wanderten nun ebenfalls Griechen zu den Mauren nach Spanien. Die arabische Bauart bildete sich also aus der byzantinischen heraus, erhielt aber bald durch die Nationalbildung der Araber solche Zusätze und Veränderungen, daß die arabische Bauart füglich als eine eigene aufgeführt werden kann. Sie behielt den halbzirkelrunden Bogen bei, bediente sich aber auch solcher, die aus mehrern Zirkelstücken zusammengesetzt waren, und anderer in Form eines Hufeisens. Späterhin bediente sie sich auch des Spitzbogens der Deutschen, aber zuweilen nach ausgeschweifter Form gebildet. Alle diese Bogen ruhen gewöhnlich auf Säulenknäufen. Die Säulen weichen von den neugriechischen nur darin ab, daß sie mehrentheils schwächer gearbeitet, mit Knäufen versehen, die bald den korinthischen ähnlich, bald würfelförmig sind. Die Wände, besonders im Innern, wurden mit Inschriften besetzt und mit Laub oder Blumen verziert, die aber so flach gearbeitet sind, daß sie Teppichen gleichen.

§. 213. In Italien erhielt sich der reine byzantinische Styl nicht nur während der Herrschaft der Gothen, sondern auch während der Herrschaft der Longobarden bis zur Regierung des Desiderius um 774. Zwar zeigten sich jetzt einige besondere Verzierungen; allein das Ganze behielt so sehr die bisher gewöhnliche Form und Anordnung, daß kein hinreichender Grund vorhanden ist, einen eigenen lombardischen Styl anzunehmen. Von Italien aus ging nun die byzantinische Bauart nach Gallien, Deutschland und England über, und erhielt in England den Namen sächsische Bauart, weil sie unter der Herrschaft der Angelsachsen herrschend war. Während nun überall im neugriechischen Styl gebaut wurde, zeigten sich frühzeitig schon in Deutschland manche Eigenthümlichkeiten, unter welche besonders der Spitzbogen zu zählen ist, dessen bestimmte und ausgebildete Anwendung vorzüglich den Deutschen zugesprochen werden muß, wenn auch seine Entstehung frühern Zeiten angehören soll. Im 11ten Jahrh. entstand durch die Verbindung des Neugriechischen mit dem Arabischen, wobei jedoch auch die Eigenthümlichkeiten des deutschen Styls und insbesondere der Spitzbogen nicht ganz vernachlässigt wurden, eine gemischte Bauart, welche in England der normannische Styl genannt wurde, weil man dort vorzüglich während der Herrschaft der Normannen nach demselben baute. Von dieser gemischten Bauart zeigen sich zwei Arten, in deren einer, wie bei dem Münster in Basel, im Ganzen der neugriechische Styl vorherrschend ist, während bei der andern, wie in den Domen zu Mainz, Speyer und Worms, das Neugriechisch-Arabische die Oberhand behielt.

§. 214. Am Ende des 12ten Jahrh. trat nun der Uebergang aus der gemischten Bauart in die deutsche (neugothische) hervor; die Eigenthümlichkeiten derselben gewannen endlich die Oberhand, während der arabische Styl

sich allmählig verlor. Das Romantische, welches damals von allen Seiten auf das Leben einwirkte und dasselbe beherrschte, bemächtigte sich nun auch der Phantasie der Baukünstler, gab derselben einen höhern Schwung, und zauberte einen neuen Styl hervor, der sich vorzüglich durch größere Leichtigkeit der Formen und durch reichen Schmuck auszeichnete und dadurch mächtig auf das Gefühl und die Phantasie wirkte. Da nun der Charakter dieser deutschen Bauart vorzüglich durch den Einfluß der Romantik bedingt ist, so nennt man sie auch die romantische Bauart. Sie hatte ihren Höhepunkt erreicht in der Mitte des 13ten bis gegen das Ende des 14ten Jahrh., und ward, mit Ausnahme von Italien in allen Ländern Europas herrschend, nur durch die verschiedenen Nationaleigenthümlichkeiten verschieden modificirt. Die größten Meisterwerke der altdeutschen Bauart sind unstreitig die Münster von Straßburg, Cöln, Freiburg und Wien; dann die Dome zu Meißen, Magdeburg, Erfurt, Regensburg, das Münster zu Ulm, der Dom und die Kirche St. Ulrich und Afra in Augsburg, die St. Sebalduskirche in Nürnberg, die Martinskirche zu Landshut, die Frauenkirche zu München, die Kirchen St. Veit zu Prag und Marie-Stiegen zu Wien; die Thürme zu Eßlingen und der Elisabethskirche zu Breslau, der durchbrochene Thurm an Alt St. Peter zu Straßburg, der Thurm am Dom zu Frankfurt a. M. — In Frankreich verdienen als Werke deutscher Baukunst vorzüglich gerühmt zu werden die Kathedralen zu Rheims, Bourges, Amiens, und die Kirchen St. Ouen und Notre Dame zu Rouen; in Spanien die Kathedralen zu Segovia, Toledo und Burgos; in Portugal die Kirche zu Batalha; in Holland die Kathedrale zu Antwerpen; in Schweden die Kathedrale zu Upsala; in England, welches vorzüglich reich an Werken deutscher Art und Kunst ist, ragen unter andern hervor der Münster zu

York, die Kirche der Westminster-Abtei zu London, die Kathedralen zu Ely, Canterbury und Lincoln.

Nach dem 14ten Jahrh. wurde diese Bauart nicht mehr so rein ausgeführt. Was noch hinzukam, bezog sich auf die Verfeinerung einzelner Theile, auf Zierrathen und ihre Behandlung, wobei aber häufig Abirrungen vom rechten Wege Statt fanden.

§. 215. In Italien, welches sich nur allmählig von dem neugriechischen Geschmacke losmachte, fing die Baukunst besonders seit dem 14ten Jahrhunderte an, sich immer mehr zu heben. Vorzüglich zeichneten sich das 15te und 16te Jahrhundert aus, in welchen man wieder zu der Antike zurückkehrte und an den Denkmälern des Alterthumes die schönen Formen und richtigen Verhältnisse studirte, wodurch sich die neuere italienische Bauart bildete. Die berühmtesten Baumeister dieser Zeit, welche eigentlich die Bahn brachen, waren Filippo Brunelleschi, Battista Alberti, Michelozzi, Bramante, der den Bau der Peterskirche begann, Michel Angelo Buonarotti, der nach ihm die stolze Kuppel derselben aufführte, und Giocondo, der auf kurze Zeit nebst Rafael ebenfalls dem Bau der Peterskirche vorstand. Im Geiste dieser Männer strebten nun weiter: Palladio, Scamozzi, Serlio und Barozzio, Vignola genannt. So hatte in Italien eine neue Periode der Baukunst begonnen, und der dadurch begründete Styl wurde nun fast allgemein herrschend, indem ihn theils italienische Meister, theils junge Künstler, die nach Italien geschickt worden waren, allenthalben verbreiteten; jedoch wurde derselbe im Verlaufe der Zeit in jedem Lande nach der Verschiedenheit des Volkscharakters auf eine mehr oder weniger eigenthümliche Weise modificirt und ausgeführt.

Seitdem erfuhr die Baukunst verschiedne Schicksale in

verschiedenen Ländern Europa's; sie stieg und fiel in verschiedenen Zeiträumen; doch reget sich in der neuesten Zeit allenthalben ein rühmliches Bestreben, dem bessern Geschmacke Eingang zu verschaffen und die Kunst ihrer wahren Vollkommenheit immer näher zu bringen. Vorzüglich zeichnet sich auch in dieser Hinsicht die Regierung des kunstsinnigen **Königs Ludwig von Bayern** aus. Unverwerfliche Bürgen dafür sind die auf dessen Geheiß von dem genialen Geheimrath von Klenze aufgeführten Meisterwerke: die Glyptothek, die Pinakothek, der Neubau der k. Residenz, die Walhalla bei Regensburg u. s. f. An diese reihen sich an: die im mauriſchen Style erbaute k. Hof- oder Allerheiligenkirche; die zur Universitätskirche bestimmte St. Ludwigs-Pfarrkirche, welche von Director Gärtner im byzantiniſchen Style gebaut wird; ihr gegenüber erhebt sich das neue Universitätsgebäude; in der Vorstadt Au wird von Olmüller eine neue Kirche im gothiſchen Style aufgeführt u. A.

§. 216. Literatur der Baukunst.

M. Vitruvius Pollio, de architectura. Neueste, kritiſche Ausg. v. Schneider. 4 Bde. Leipz. 1807—8. Deutſch von A. Rode. Leipz. 1800.

B. Alberti, de re aedificatoria. lib. 10. Flor. 1458. fol. Paris. 1512. 4.

A. Palladio, dell' architettura. Venet. 1570. 4 Vol. fol. Deutſch von Böckler. Nürnb. 1698.

B. Serlio, dell' architettura. Venet. 1584. 4. Par. 1645. 7 Vol.

J. Barroccio da Vignola, manuale d'architettura. Neue Ausg. Rom. 1780. Deutſch von Fäſch. Nürnb. 1781.

V. Scamozzi, idea dell' architettura universale. 2 Vol. fol. Neue Ausg. Piac. 1687. Deutſch. Nürnb. 1678. fol.

G. B. Piranesi, opere varie di architettura. 4 Vol. fol. Rom. 1743 ff.

Chr. T. Weinling, oeuvres d'architecture. 3 Vol. Dresd. 1784 ff.

Derselbe, Briefe über Rom. 3 Bde. Dresd. 1784. ff. 4.

J. Winckelmann, Anmerkungen über die Baukunst der Alten. Leipz. 1762.

Ch. L. Stieglitz, Versuch über den Geschmack in der Baukunst. Leipz. 1788.

Derselbe, Geschichte der Baukunst der Alten. Leipz. 1792. N. A. Nürnb. 1828.

Derselbe, Archäologie der Baukunst der Griechen und Römer. 2 Thle. Weimar. 1801.

Derselbe, Geschichte der altdeutschen Baukunst. Leipz. 1821. 4.

Derselbe, Geschichte der Baukunst. Nürnb. 1827. Derselbe, Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst. 2 Thle. Leipz. 1834.

K. v. Dalberg, Versuch einiger Beiträge über die Baukunst. Erfurt. 1792.

J. F. v. Racknitz, Geschichte und Darstellung des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Beziehung auf die innere Auszierung der Wohnungen und auf die Baukunst. Leipz. 1796.

Lüder, Versuch einer Geschichte der schönen Architektur, in der Monatsschrift der Berlin. Akad. der Künste. 2r Bd. 5s und 6s St., und 3r Bd. 1s u. 2s St.

Gius. del Rosso, Geschichte der Baukunst. Aus dem Ital. Chemnitz. 1801. Ebendas. 1810 — 15. 2 Thle. 8.

A. Hirt, Anfangsgründe der schönen Baukunst. Berlin. 1804. 8.

Derselbe, die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten. Berlin. 1809. fol. mit 50 Kpfrn.

Derselbe, die Geschichte der Baukunst bei den Alten. 2 Bde. Berlin. 1820 — 21.

Ders., Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meißen nach Dresden und Prag. Berlin. 1830.

D. Gilly, Darstellung der ägyptischen Baukunst. Leipz. 1805. fol.

J. N. Schauff, Grundbegriffe der schönen Baukunst. Wien. 1806.

Weinbrenner, über die Säulenordnung, im Morgenblatte. Jahrg. 1808.

Costenoble, über altdeutsche Architektur und deren Ursprung. Halle. 1812.

Rumohr, Fragmente einer Geschichte der Baukunst in Schlegel's deutschem Museum. 1813. Märzheft.

Fr. Arnold, über den Vorzug der altgriechischen und römischen Baukunst vor der gothischen. Freiburg. 1814. 8.

Moritz und Hirt, historisch-architektonische Beobachtungen über die christlichen Kirchen in Italien und Deutschland. Berlin. 1819. St. 1. 8.

H. Hübsch, über griechische Architektur. Heidelberg. 1822. 4.

W. v. Lübemann, Geschichte der Architektur. Dresden. 1828. 8.

C. Normand, vergleichende Darstellung der architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neuern Baumeister, mit 65 Kpfrn. Potsd. 1829. — Fortgef. v. J. M. Mauch. 1832 — 36. 2 Hfte.

Murphy, über die Grundregeln der gothischen Baukunst, a. d. Engl. von Engelhard. Darmst. 1829. 4. M. Kpfrn.

Quatremère de Quincy, histoire de la vie et des ouvrages des plus celebres architectes du IIieme siecle jusqu' à la fin du 18ieme accompagnée de la vue du plus remarquable edifice de chacun d'eux. 2 Vol. Mit 47 Abbild.; deutsch. Darmstadt. 1830.

C. A. Rosenthal, über die Entstehung und Bedeutung der architektonischen Formen der Griechen. Berlin. 1831.

C. A. Menzel, Versuch einer Darstellung des jetzigen Zustandes der Baukunst in ästhetischer Hinsicht. Berlin. 1832. 8.

Ed. Pötzsch, Beiträge zur schönen Baukunst. 1s Hft. 1831. 2s Hft. 1832. Leipz. fol.

L. v. Klenze, Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus. München. Lit. art. Anst. 1835.

C. Kopp, Beitrag zur Construction der altdeutschen Bauart. 1s Hft. Erfurt. 1831.

Heigelin, Lehrbuch der höhern Baukunst für Deutsche. 3 Bde. 4. Leipz. 1830 — 33.

L. Canina, l'architettura antica, descritta e dimonstrata coi monumenti. Sez. II. Architettura greca. V Fasc. — Sez. III. Architettura romana. VII Fasc. Roma. 1832.

Dr. J. Döllinger, die Baukunst und ihre Bedeutung im Staate. München. 1833. 4.

A. Schuck, die fünf Säulenordnungen, nebst einer Construction der architektonischen Glieder ꝛc. 2te Aufl. Aschaffenburg. 1834.

J. H. Wolff, Beiträge zur Aesthetik der Baukunst. Mit 28 Kupft. Darmstadt. 1834.

Die gothische Architektur und deren Abkunft, dargestellt durch den Dom, die Jacobskirche und einige andere Ueberreste altdeutscher Baukunst in Regensburg. Herausg. von J. Popp und Th. Bülau. 1s u. 3s Hft. Deutscher Baustyl. 2s Hft. Byzant. Baustyl ꝛc. Regensb. 1834 — 37. Das Ganze erscheint in 10 Hften.

Heß, die Lehre von den Säulenordnungen der Griechen, abgeleitet von den Monumenten. Magdeb. 1835.

J. H. Wyttenbach, neue Forschungen über die römischen architektonischen Alterthümer im Moselthale von Trier ꝛc. Trier. 1835.

Dr. Frz. Kugler, über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen. Berlin. 1835.

Journal für die Baukunst. Herausg. von Dr. A. L. Crelle. Berlin. Bis 1835. 9 Bde. zu 4 Heften.

Zeitschrift für das gesammte Bauwesen. Herausg. von C. F. v. Ehrenberg. 1r Bd. 12 Hfte. Zürich. 1835—36.

Chr. Daviler, Dictionnair d'architecture. Paris. 1693. N. A. von Saverien. 1755.

Roland de Virloys, Dictionnaire d'architecture. 3 Vol. N. A. Paris. 1780.

L. Voch, allgemeines Baulexikon. Augsb. 1781.

Chr. L. Stieglitz, Encyklopädie der bürgerl. Baukunst nach alphabetischer Ordnung. 5 Thle. Leipz. 1792 ff.

J. G. Grohmann, Handwörterbuch über die bürgerliche Baukunst und schöne Gartenkunst. Leipz. 1804.

II.

Redende Kunst.

§. 217. Die redende Kunst stellt ihre Ideen unter der Form der Zeit dar. Ihre Werke erscheinen darum nicht gleich jenen der bildenden Kunst als ein Unmittelbar- und Zugleichseyn, sondern als ein Werden, als ein in der Zeit sich Fortbewegendes, Fließendes. Mit der Form ist zugleich auch ihr Inhalt bestimmt. Als an die Form der Zeit gebunden vermag die redende Kunst auch nur das in der Zeit Aufeinanderfolgende darzustellen, mithin nicht das ruhige Seyn, sondern nur das bewegte Leben.

§. 218. Wesen und Form, Inneres und Aeußeres, Sache und Zeichen müssen aber in der Kunst im Einklange stehen. Die Zeichen, deren sich die redende Kunst zum Ausdrucke ihrer Ideen bedient, können darum nicht ruhige und beharrliche, sondern nur bewegte und flüchtige Zeichen seyn. Solche sind die Töne, Laute, deren Inbegriff Sprache heißt. Das Organ der redenden Kunst ist darum die Sprache, sind Töne; daher sie eben redende, oder auch tonische Kunst heißt. Die bildende Kunst offenbart ihre Ideen durch bleibende Gestalten, die redende durch flüchtige Töne; jene bildet für den Sinn des Gesichtes, diese für den Sinn des Gehörs.

§. 219. Das Organ der redenden Kunst ist die Sprache. Die Sprache aber ist entweder Natursprache oder künstliche Sprache. In jener hängen Inneres und Aeußeres durch Naturnothwendigkeit, in dieser durch Freiheit zusammen. Der ungegliederte Laut ist der naturnothwendige Ausdruck des bewegten Innern, der gegliederte der freie Ausdruck der Seele. Die Natursprache, als der naturnothwendige Ausdruck des Innern, stellt dasselbe in Wahr-

heit und Wirklichkeit dar, und ist darum ihrer Natur nach symbolisch; die künstliche Sprache aber, als der freie Ausdruck der Seele, bedeutet nur das Innere, und ist ihrer Natur nach allegorisch. Die Natursprache ist das Organ der Tonkunst, die künstliche Sprache das Organ der Dichtkunst.

A. Tonkunst.

§. 220. Es ist die Sprache der Natur mit ihren unarticulirten Tönen, in welchen die Tonkunst zu uns redet und ihre Werke dem Sinne vernehmbar macht. Darum übet auch die Tonkunst eine unbegrenzte Macht auf das Gemüth des Menschen aus; denn die Natursprache wirket unmittelbar und darum mit ganzer Stärke auf die Seele des Menschen, während die Töne der künstlichen Sprache — die Worte — erst einer Uebersetzung vermittelst des Verstandes bedürfen und dadurch geschwächt zu dem Herzen kommen.

§. 221. Als an die Zeit gebunden vermag die Tonkunst nur das bewegte Leben darzustellen. Ja das eigentliche Object für die Tonkunst ist das innerliche subjective Leben der Seele, die Welt der Gefühle, Affecte und Leidenschaften. Die Naturbestimmung der Musik ist, Ausdruck des bewegten Gemüthes zu seyn. Dieses offenbart sich schon in der nahen Verwandtschaft derselben mit der lyrischen Dichtkunst, und ist um so einleuchtender, als die Natursprache nur Sprache der Empfindung ist, und das Gemüth nur in dem Zustande seiner Bewegung sich in unarticulirten Tönen entäußert.

§. 222. Wenn darum die Tonkunst sich an Scenen oder Begebenheiten der objectiven Welt waget, nicht, um darüber Empfindungen auszudrücken, sondern um diese als

solche darzustellen, wird sie ihrer Naturbestimmung untreu, welche in dem Ausdrucke der Gemüthsbewegungen besteht. Ueberdies kann sie bei solchen Darstellungen ihr Höchstes nur in die Nachahmung setzen; Nachahmung aber entweihet die Würde der Kunst. Zwar können bei Scenen der objectiven Welt einzelne Momente vorkommen, welche einer musikalischen Behandlung fähig sind; doch einzelne Momente erschöpfen die Idee des Ganzen nicht und lassen darum solches für eine musikalische Darstellung unangemessen.

§. 223. Die Seele der Musik ist der Rhythmus. Der Rhythmus aber besteht in der periodischen Eintheilung des Gleichartigen.

* Die Alten haben dem Rhythmus die höchste ästhetische Kraft zugeschrieben, und nach dem allgemeinen Geständnisse stammet alle Schönheit im Tanze und im Gesange von Rhythmus her.

§. 224. Der Rhythmus beherrschet, als eines der ersten Gesetze, die ganze Natur. Alles in der Natur gehet nach einem gewissen Rhythmus vor sich. Auch bei dem mannigfaltigsten Wechsel ihrer Erscheinungen ist eine gewisse Einheit in der Bewegung und Zeitfolge unverkennbar. Periodisch wechseln die Zeiten des Jahres mit einander ab, und Tag und Nacht, und geben dadurch die Zeitordnung an in dem Wechsel der mannigfaltigsten Erscheinungen in der Natur und in der Menschenwelt. Selbst die Schläge unsers Pulses folgen in abgemessenen Zeiträumen aufeinander und geben im Kleinen ein Bild von dem Rhythmus des großen Lebenspulses in der gesammten Natur.

§. 225. Der Rhythmus gefällt, unabhängig von den Tönen, blos durch die Gesetzmäßigkeit der Tonbewegungen. Zum Beweise hievon berufe ich mich auf das Wohlgefallen, welches wir an der eintönigen Trommel und an dem eintönigen Tambourin finden. Die eintönige Trommel und

das eintönige Tambourin, beide bringen diese Wirkung hervor, blos durch die Gewalt ihres Rhythmus. Ja noch mehr; die rhythmische Bewegung der Dreschflegel in den Scheuern, und der Hämmer in den Schmieden gewähret Wohlgefallen; der Grund dieses Wohlgefallens aber ist nirgends zu suchen, als nur in der gesetzmäßigen Aufeinanderfolge der einzelnen Schläge.

§. 226. Die kleinste Zeitfolge, woraus der Rhythmus besteht, heißt der Tact, der gleichgemessene Schritt in der rhythmischen Bewegung der Töne.

Durch den Tact wird eine Reihe von Tönen gleichförmig, d. h. in gleich lang dauernde und gleichgemessene Glieder abgetheilt. Er ist in der Musik dasselbe, was in der Poesie der Fuß ist, durch welchen ebenfalls eine Reihe von Sylben in gleich lang dauernde und gleich gemessene Glieder zerfällt. Er ist das Gleichmaaß auf einander folgender Zeittheile. Da dieses durch Schläge der Hand angedeutet wird oder wenigstens angedeutet werden kann, führt es den Namen Tact.

§. 227. Jede Bewegung hat ihren bestimmten Grad von Geschwindigkeit, also auch in der Musik die Bewegung von einem Tone zu dem andern. Diese Geschwindigkeit macht in der Musik das aus, was man das Tempo nennt. Ursprünglich giebt es nur drei Tempo; diese sind langsam, schnell und zwischen beiden ein Mittleres; doch haben auch diese ihre Nebenmodificationen. Geschwindigkeit der Bewegung herrscht im Allegro und Presto, Langsamkeit in dem Adagio und Largo, und der zwischen diesen in der Mitte liegende Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit in dem Allegretto, Andante, Andantino und Larghetto.

§. 228. Die Melodie ist dem Tonkünstler die angenehme Folge der Töne. Eine Folge von Tönen gefällt aber

nur in so fern, als sie Ausdruck des Gemüthes, d. h. einer bestimmten Empfindung ist, darum die Melodie die Musik in der Musik ist. Um aber Ausdruck einer bestimmten Empfindung zu seyn, wird erfordert, daß die Töne sowohl an sich als in ihrer Folge mit dem Charakter der Empfindung zusammenstimmen, deren Ausdruck das Tonstück seyn soll. So muß z. B. das Tonstück die Stimme des Schmerzes, die Klagetöne jammernder Mütter, oder das Geschrei aufgereizter Krieger, wenn es diese Empfindungen angibt, durchhören lassen.

§. 229. Jede Gemüthsbewegung hat, wie ihre eigene Farbe, so auch ihren eigenen Ton. Eine harte Tonart haben die Empfindungen der starken Art, eine weiche die der sanften, welche, wenn sie erklinget, in der Seele des Hörenden dieselbe leidenschaftliche Empfindung anreget, aus welcher sie geflossen ist. Jeder Ton hat daher seine Bedeutung und seinen eigenthümlichen Charakter. Einige Töne erheben die Seele und erweitern den Busen zu freudigen Empfindungen, andere wiegen sie in tiefe Schwermuth ein, einige reizen das Gemüth auf und setzen es in Flammen und Empörung, andere besänftigen die aufgereizten Gemüther wieder ꝛc. Den Charakter der Töne hören wir die Blaseinstrumente am vernehmlichsten aussprechen. Die Bedeutung und den eigenthümlichen Charakter der Töne muß der Tonsetzer genau kennen, um denjenigen Ton zu wählen, welcher die ächte Sprache, der lebendige Ausdruck des Gefühls ist, welches er darstellen will.

* Schubart hat in seiner Aesthetik der Tonkunst eine sehr wahre Charakteristik der verschiedenen Tonarten geliefert.

** Auch die verschiedenen musikalischen Instrumente weichen in Hinsicht auf den Ton bedeutend von einander ab. Die Menschenstimme ist der Grund- und Urton aller Musik; ihr nähern sich am meisten die Blasinstrumente, deren Wir-

kung daher auch weit stärker ist, als die der Saiteninstrumente. Im Allgemeinen neigen sich auch die Blasinstrumente mehr zur Melodie, die geschlagenen Saiteninstrumente mehr zur Harmonie hin, und die Mitte zwischen beiden halten die gestrichenen Saiteninstrumente.

D. H.

§. 230. Wie ihren eigenen Ton, so hat auch jede Gemüthsbewegung ihren eigenthümlichen Gang. So bewegen sich die belebenden Empfindungen mit Schnelligkeit fort, und die schwächenden schleichen langsam dahin. Jede musikalische Bewegung muß daher, wenn sie anders Wiederklang des Innern seyn soll, ihren eigenen Rhythmus haben, der durch die eigenthümliche Natur der darzustellenden Empfindung bestimmt ist. Der vernehmbare Ausdruck der wackeren Empfindungen erfordert einen hebenden Rhythmus, und einen sinkenden die empfindsame Sprache der sanfteren Gefühle.

§. 231. Die Sprache der Empfindungen hat nicht eine gleiche Tonhöhe, noch vermag sich dieselbe Empfindung immer auf gleicher Höhe zu erhalten. Einige Empfindungen erheben ihre Stimmen in einem lauten Aufschrei, und sinken von dem höchsten Tone bis zu dem tiefsten herab, von welchem sie sich wieder bis zu dem höchsten erschwingen. Andere Empfindungen heben ihre Stimme mit Mühe und nur zu der kleinsten Abweichung, sie haben kaum das Vermögen, sich in dem schwächesten Hinschmelzen der Stimme auszuhauchen. Diese Eigenthümlichkeiten in der Sprache der Empfindungen müssen den Tonkünstler bei seiner Composition leiten, damit sie das Echo der Empfindung werde. So erfordert der Ausdruck der Empfindungen der wackern Art große Intervallen, der der sanften Schleifungen durch halbe Töne, und in der menschlichen Stimme durch alle kleinsten Theile des Tons.

§. 232. In dem Zustande des bewegten Gemüthes fließen nicht selten entgegengesetzte Empfindungen ineinander über. In den Becher der Freude ergießet die sie begleitende Besorgniß einige Tropfen Wermuth, und das Herbe des Schmerzgefühls wird von dem Süßen der selten untergehenden Hoffnung gemildert. Oft nehmen Gefühle die entgegengesetzten Charaktere an, endigen in die entgegengesetzten Affecte. Der Schrecken versinket in Ohnmacht, und die Furcht und der Schmerz wird zur alles zermalmenden Verzweiflung. Und selten schweiget der Verstand, wenn die Gefühle toben, er tritt hervor und sinnet über die Ursachen und Folgen derselben nach, dadurch erhalten die Gefühle eine mildere Farbe, einen mildern Charakter. Diesem Steigen und Fallen der Empfindung und ihren verschiedenen Windungen und Uebergängen muß der Tonkünstler in seiner Composition folgen, wenn sie der vernehmbare Wiederhall des Innern seyn soll.

§. 233. Aus der Verknüpfung mehrerer Melodien, mehrerer Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, entsteht eine höhere Potenz der Musik, die Harmonie. In der Harmonie herrschet nicht Eine Melodie, sondern eine Vielheit der Melodien, keine aber dringet einzeln vor, vor der andern vorzüglich bemerkbar und unterscheidbar, sondern zu einem ungetrübten Ganzen miteinander auf das innigste verschmolzen tönen sie dem Ohre vorüber.

§. 234. Ueber den Werth der Harmonie in der Musik sind die Meinungen der Kenner getheilt. Rousseau nennt die auf Harmonie gegründete Musik eine barbarische, die Harmonie eine gothische Erfindung, auf welche wir nicht gekommen seyn würden, wenn wir für die wahren Schönheiten der Kunst und für die wahre Musik der Natur mehr Gefühl gehabt hätten. Aber im Gegentheile erklären andere die Erfindung der Harmonie für die Epoche der wahren

Musik, und preisen sie als das Fundament der ganzen Musik an, ohne deren Kenntniß nie ein gutes Tonstück könnte verfertiget werden.

§. 235. Wie bei jedem Kampfe entgegengesetzter Meinungen, so scheint auch hier die Wahrheit in der Mitte zu liegen. Zwar strebet die Harmonie der Naturbestimmung der Musik, eine Kunst in der Zeit zu seyn, entgegen, indem sie ein Zugleichseyn mehrerer Melodien, ein Zugleichtönen mehrerer Stimmen, deren jede ihre eigene Melodie hat, gleichsam ein Räumliches in die Musik einführt; doch wird Niemand in Abrede stellen, daß der Kraft und dem Ausdrucke eines vollkommen gesetzten und vollkommen ausgeführten vierstimmigen Chorals schwerlich etwas in der Musik gleichkomme. Aber deshalb unterschreiben wir keineswegs die Lobrede, welche Neuere auf die Harmonie in der Musik halten, indem sie dieselbe als das Fundament in der ganzen Musik anpreisen. Der Geschichte zu Folge haben die Alten die Harmonie nicht gekannt, und doch hatten sie eine Musik, ja Gesänge von großer Kraft. Sind gleichwohl die Erzählungen von den Wundern des Gesanges und der Leier des Orpheus, deren Tönen die wilden Thiere und die Felsen folgten, fabelhafter Natur; so zeugen sie doch von der großen Kraft und Wirkung der alten Musik.

§. 236. Durch die Harmonie wird das Nacheinandersein, die Succession in der Musik gleichsam angehalten und in ein Zugleichseyn, in Coexistenz umgewandelt: der Charakter der Harmonie kann demnach nicht, wie der Charakter alles dessen, was blos der Zeit hingegeben ist, in Wechsel und Bewegung, sondern nur in Ernst und Ruhe bestehen. Diesem Charakter zu Folge vermag auch die auf Harmonie gegründete Musik nicht, reine Empfindungen und Leidenschaften, die gleich einem Strome dahineilen, wechseln und verfließen, sondern nur beharrliche Gemüthsbewegungen, Ge-

müthsstimmungen darzustellen; weshalb sie auch vorzüglich dem Geiste der christlichen Religion entspricht, so, daß man sie die Musik des Christenthums nennen könnte.

§. 237. Die Unbild der Zeit hat die Denkmäler der griechischen Musik zerstöret, und die Urkunden, welche wir darüber noch in Händen haben, gewähren nicht volle Befriedigung. So viel aber ist gewiß, daß die Musik von den Griechen nicht als eine selbstständige Kunst betrachtet und behandelt wurde, sondern der Poesie untergeordnet war. Ihre Töne und Gesänge waren nichts anderes, als die wirkliche Darstellung und Absingung ihrer Poesieen; die griechische Musik war nur die melodische Verschönerung und poetische Erhöhung der menschlichen Stimme und Sprache. Erst in den spätern Zeiten erreichte die Musik ihre gänzliche Unabhängigkeit von der Sprache.

§. 238. Die Naturbestimmung der Musik ist, Ausdruck des bewegten Gemüthes zu seyn: auf die Stimmung des Gemüthes aber hat die Religion den entschiedensten Einfluß. Deshalb unterliegt es keinem Zweifel, daß der Genius der griechischen Musik ein anderer gewesen seyn mußte, als jener der christlichen ist. Die Religion der Griechen war objectiv, begeisterte Naturanschauung, ihr Gottesdienst war verschönerte Sinnlichkeit, ihre Religionsfeste waren voll Freude, ihre Götter schöne Menschengestalten, und jeder derselben war fröhlich und den Freuden des Lebens nicht abhold. Freudigkeit und Fröhlichkeit war darum die Gemüthsstimmung der Griechen, welche mit liebenden Blicken an der Natur hingen und ihres Daseyns und Lebens sich freuten. Da die Musik aus der Tiefe des menschlichen Gemüthes hervorgeht und der Wiederhall desselben ist, so konnte die Musik der Griechen nicht anders seyn, als heiter, fröhlich, sanft dahinhüpfend, ganz von Rhythmus belebet, und es mußte ihr jenes Element fehlen,

durch welches sich die Tiefe des menschlichen Gemüthes in seinen unnennbaren Gefühlen aufschließt, die Harmonie. Die Geschichte erzählet uns auch, daß die Gesänge der Griechen blos einstimmig waren. Es waren die Töne eines einzelnen einfachen Instruments oder einer einzelnen Menschenstimme, höchstens beide im Wechselgesange. Und wenn auch ein Gesang von einem ganzen Chore von Sängern vorgetragen wurde, so waren alle Stimmen im Einklange. Die Erfindung der Harmonie in der Musik war dem Geiste der Neueren vorbehalten.

Die Musik der Christen ist ernst, gehalten, erhaben, langsam und majestätisch einherschreitend, und ihr Grundcharakter Harmonie. Es ist dieses die Musik des erhabenen Gefühls der Andacht, der unendlichen Sehnsucht nach der Vereinigung mit Gott und des unnennbaren Gefühles der Seligkeit und Trunkenheit vom Unendlichen; der ächten Stimmung des christlichen Gemüthes, welche aus der christlichen Religion hervorgeht, die Tödtung des Fleisches, Verläugnung seiner selbst, Verachtung der irdischen Dinge gebietet und nur auf das Unendliche, als den Mittelpunkt aller unserer Wünsche und Bestrebungen, hinweiset.

§. 239. Die Musik erscheinet sichtbar im Raume und offenbaret sich in der Stellung der Weltkörper. Schon Pythagoras sprach von einer Musik der Weltkörper, von einem Sphärengesange. Diese Lehre war aber lange Zeit Mißverständnissen unterworfen. Man legte ihr den Sinn unter, als wenn Pythagoras von einer hörbaren Musik redete, welche durch die Bewegung der Weltkörper entstände. Eine hörbare Musik, die doch von keines Menschen Ohr vernommen wird?! Nicht eine hörbare, sondern eine sichtbare Musik ist es, von der Pythagoras redet. Eine sichtbare Musik möchte ein Widerspruch scheinen. Doch der

Widerspruch verschwindet sogleich, wenn die Harmonie der Sphären tiefer untersucht wird.

§. 240. Die Weltkörper stehen nicht so ordnungs- und regellos, als es bei dem ersten Anblicke des nächtlichen Sternenhimmels den Anschein haben möchte. Die Weltkörper sind nach ewigen und unabänderlichen Regeln geordnet und gestellt; und zwar sind es musikalische Regeln und Gesetze, nach welchen ihre Ordnung und Stellung im Raume festgesetzt ist. Die Weltkörper nämlich sind nach solchen Raumweiten geordnet und gestellt, daß sie in ihren Abständen von einander die Verhältnisse der consonirenden Accorde ausdrücken, also nach wahrhaft musikalischen Verhältnissen und Gesetzen. Um dieses aber begreiflich zu machen, ist es nothwendig, Folgendes voraus zu schicken.

§. 241. Die Höhe und Tiefe der Töne hängt von der Geschwindigkeit und Langsamkeit der Schwingungen ab, welche von dem musikalischen Instrumente ausgehen und vermittelst der Luft dem Ohre vernehmbar werden. Töne, deren Schwingungen solche Verhältnisse zu einander haben, welche durch die kleinsten Zahlen ausgedrückt werden, machen Intervallen, die an sich dem Ohre gefallen, und vereinigen sich zu consonirenden Accorden, sind Consonanzen; im entgegengesetzten Falle (z. B. wie 8 : 9) sind es Dissonanzen und mißfallen dem Ohre. So ist die Octave, bei welcher sich die Anzahl der Schwingungen zweier Saiten, wie 1 : 2 verhält, ein Intervall, welches dem Ohre gefällt, und die Töne, von welchen der eine um eine Octave höher ist, als der andere, stimmen zu einem Accorde zusammen, oder sind Consonanzen. Dasselbe Verhältniß ist bei der Quinte, wo die Anzahl der Schwingungen sich wie 2 : 3; bei der Quarte, wo sich dieselbe wie 3 : 4; bei der größern Terz, wo sie sich wie 4 : 5; bei der kleinern Terz, wo sie sich wie 5 : 6 verhält. Nach Galilei's Beobachtungen

verhält sich aber die Anzahl der Schwingungen zweier Saiten wie 1 : 2, wenn die eine Saite noch einmal so lang ist als die andere: während die kürzere zweimal schwingt, schwingt die doppelt längere nur einmal. Gehen wir nun zur Betrachtung des Weltbaues über.

§. 242. Nimmt man den Abstand des Mondes von der Erde als Grundmaaß an, so beträgt die Entfernung des Mondes vom Merkur die Hälfte dieses Abstandes, und fast eben so viel die Entfernung des Merkur von der Venus. Der Abstand der Venus von der Sonne übertrifft um ein halbes Maaß jenen des Mondes von der Erde, und der Abstand der Sonne von dem Mars ist diesem (dem Abstande des Mondes von der Erde) ganz gleich. Die Entfernung des Mars von dem Jupiter mißt aber nur die Hälfte dieses Maaßes ꝛc. ꝛc. Denke man sich nun eine Saite von gleicher Dicke und Spannung durch das Weltsystem gezogen; so wird die Saite, welche von der Erde bis zum Monde reicht, doppelt so lang seyn, als jene von dem Monde bis zum Merkur, mithin nur einmal schwingen, indeß die andere zweimal schwinget; darum die beiderseitigen Töne um eine Octave von einander abstehen und deshalb consonirende Accorde seyn würden. Die Saite von der Venus bis zur Sonne würde dreimal so lang seyn, als die von dem Merkur bis zur Venus, und darum nur ein und ein halbmal schwingen, indeß diese dreimal schwingen würde: das Intervall würde sich darum der Quinte nähern und die beiderseitigen Töne zu consonirenden Accorden vereinigen. Die Saite, welche sich von der Sonne bis zum Mars erstreckte, würde noch einmal so lang seyn, als die Saite, welche den Mars mit dem Jupiter verbände, und darum nur einmal schwingen, während die letztere zweimal schwingen würde: das Intervall wäre eine Octave und die beiderseitigen Töne wären Consonanzen.

Daraus wird nun offenbar, daß die Weltkörper in solchen Raumweiten von einander abstehen, wodurch sie Verhältnisse von consonirenden Accorden angeben, und mithin nach wahrhaft musikalischen Gesetzen und Verhältnissen geordnet sind und so in ihren Abständen von einander die Musik sichtbar im Raume darstellen.

§. 243. Die Werke der Tonkunst müssen, wie die Werke jeder andern wahren Kunst, Erzeugnisse des Genie's seyn. Nur eine Composition, welche aus wahrhaft genialer Begeisterung hervorgeht, kann Anspruch auf den Namen eines wahren Kunstwerkes machen. Doch bedarf der Tonsetzer, wie jeder andere Künstler, auch gewisse technische Kenntnisse und Fertigkeiten in Hinsicht auf Ausführung und äußere Darstellung. Die technische Seite der Musik beruht zunächst auf den Gesetzen der Arithmetik, Mathematik und Akustik.

Das Werk des Tonsetzers liegt aber, wenn es vollendet ist, in geheimnißvoller Sprache vor uns, bis der Tonkünstler die verschlossene Schrift entziffert und in lebendiger Gestaltung dem Ohre vernehmbar darstellt. Der Tonkünstler muß aber, wenn er seine Aufgabe lösen soll, ein dem Tonsetzer verwandter Genius seyn, muß den Geist der Composition zu erfassen und diese gewissermaßen in sich selbst zu erzeugen, und so auch in ihrer Reinheit und Charakteristik aus sich selbst darzustellen vermögen.

§. 244. In Hinsicht auf die Darstellungsmittel ist die Musik entweder Vocalmusik oder Instrumentalmusik oder die Vereinigung von beiden. Die Vocalmusik oder Gesangmusik ist nun allerdings der unmittelbarste Ausdruck der Bewegungen des Gemüthes, indem sie aus Tönen der menschlichen Stimme besteht. Allein im Gesange verbindet sich gewöhnlich die Poesie mit den Modulationen der menschlichen Stimme. Wie sehr nun

auch einer Seits durch diese Verbindung die Wirkung der Musik erhöht werden mag, so ist doch anderer Seits nicht zu verkennen, daß hier die Musik nicht mehr in ihrer Reinheit und Unabhängigkeit wirkt und daher die Stufe ihrer Selbstständigkeit nur in der Instrumentalmusik erreicht, wo sie, um die ihr eigenthümlichen Wirkungen hervorzubringen, keiner Worte mehr bedarf. Dessen ungeachtet kann die bloße Instrumentalmusik nicht höher gestellt werden als die Vocalmusik, indem sie doch ursprünglich nur eine Nachahmung der Töne der menschlichen Stimme ist.

§. 245. In Hinsicht auf den besondern Zweck und den daraus hervorgehenden Charakter der Compositionen unterscheidet man zwei Hauptgattungen der Musik, nämlich Kirchen- oder religiöse Musik und weltliche Musik. Die vorzüglichen Arten der letztern sind Theater-, Concert- oder Kammer- und Tanzmusik.

§. 246. Daß die Musik zu den ältesten Künsten gehört, kann um so weniger einem Zweifel unterliegen, als es in dem Wesen eines jeden lebhaften Gefühles liegt, sich in Tönen zu äußern. Die Entstehung der Musik als Kunst setzt aber ein schon einigermaßen gebildetes Gehör voraus, um den Abstand und die Eigenthümlichkeit einzelner Töne unterscheiden und dieselben zum sprechenden Ausdrucke des Innern auf eine gesetzliche und dem Ohre wohlgefällige Weise verbinden zu können. Diese Unterscheidungsfähigkeit wird aber offenbar durch den Gebrauch äußerer Instrumente, wenn nicht erst erzeugt, doch gewiß sehr erleichtert, indem an solchen das Verhältniß der Töne gleichsam sichtbar wahrzunehmen ist. Daher finden wir auch bei keinem Volke eigentliche Musik, so lang ihm alle Instrumente fehlen. Diese wurden aber Anfangs nur zur Begleitung des ursprünglich mehr declamatorischen Gesanges gebraucht.

§. 247. Eine bestimmte Zeit des Ursprungs der Musik

läßt sich weder im Allgemeinen noch bei einem besondern Volke angeben. Indessen werden wir die ersten Anfänge und die ältesten Spuren der Musik wohl nirgend anderswo finden können, als dort, wo die Wiege des Menschengeschlechtes zu suchen ist, in dem fernsten Osten, in Indien. Von den Indern und Chinesen, welche die älteste Tonkunst in einer fünftönigen Scale besaßen und verbreiteten, empfingen sie auch die Aegypter. Zwar scheinen diese nur bei Leichenbegängnissen und bei ihrem Gottesdienste von der Musik Gebrauch gemacht zu haben, wovon der Grund theils in dem düstern Nationalcharakter, theils darin liegen mag, daß diese Kunst bald unter die Geheimnisse der Priester gezogen und nur von diesen ausgebildet wurde. Allein die Behauptung, daß die Aegypter weder Poesie noch Musik geübt haben, ist offenbar übertrieben. Die ihnen bekannten Instrumente waren außer der dreisaitigen Lyra noch ein Dichord, zweierlei Flöten, das Sistrum, die Pauke und die Trommel, die Trompete und die dreieckige Lyra. Auf die ägyptische Tonkunst gründet sich die hebräische, griechische und römische.

§. 248. Höchst wahrscheinlich waren bei den Hebräern, wie bei den übrigen Völkern, Dichter und Sänger ursprünglich Eine Person. Die musikalischen Instrumente, welche diese Gesänge, unter denen sich häufig abwechselnde Liederchöre befinden, begleiteten, waren Harfe, Zither, Trompete und Pauke oder Trommel. Unter David und Salomo hatte die Musik bei den Hebräern ihren Höhepunkt erreicht, und mit der großen Anzahl der Sänger, Sängerinen und Instrumentalisten auch die Zahl der Instrumente selbst sich vermehrt, unter denen man namentlich die dreieckige Harfe (Kinnor) und die Cymbel anführt. Aus den auf uns gekommenen Nachrichten, so wie auch schon aus der Einrichtung der hebräischen Poesie, in welcher ein ge-

wisser Parallelismus der Glieder herrschte, läßt sich abnehmen, daß die Musik der Hebräer einen sehr bestimmten Rhythmus und eine vielfache Melodie hatte. Die Instrumentalbegleitung scheint zwar stark, aber doch ziemlich einförmig gewesen zu seyn. Uebrigens bestand nicht nur ein Theil ihres Gottesdienstes in dem singenden Vortrage von Psalmen, mit Instrumenten begleitet, sondern sie bedienten sich der Musik auch bei Leichenbegängnissen, bei Gastmälern u. s. w. Als Tonzeichen scheinen die Hebräer sich der Accente bedient zu haben.

§. 249. Ueber den Charakter und die Ausbildung der Musik unter den Griechen finden wir weder in den vorhandenen Schriften der Alten selbst noch in den Untersuchungen der Neuern eine befriedigende Aufklärung. In Hinsicht auf die früheste Ausübung derselben weiset uns die Sage nach Lydien und Arkadien hin. Außer den mythischen Personen, Apollo, Hermes, Minerva, Pan u. A. werden unter den frühern Sängern und Musikern angeführt der Phrygier Olympos, der Flötenspieler Sakkades u. s. f. Vom 6ten Jahrh. v. Chr. an scheint die wissenschaftliche Untersuchung der Musik und besonders die bestimmte Abmessung der Töne begonnen zu haben. Vorzüglich waren es Pythagoras und mehrere seiner Schüler, namentlich Philolaos, die sich mit Bestimmung der mathematischen Verhältnisse der Töne beschäftigten. Das Instrument, welches Pythagoras zu diesem Behufe erfand, war das Monochord, später der pythagoräische Kanon genannt. Auch soll er der Harfe die achte Saite beigefügt haben. Uebrigens betrachtete er die Musik als psychisches Reinigungs- und Beruhigungs- und als physisches Heilmittel. Zu den Zeiten des Perikles und Sokrates wird Damon als einer der berühmtesten Musiklehrer angeführt. Zu den Zeiten des Aristoteles, der mit seinem Lehrer Plato die Musik als Er-

ziehungsmittel betrachtete, wurde die Tonleiter sehr vermehrt, aber auch schon die Klage laut, daß mit der Verweichlichung der Musik auch die Volkssitten verweichlicht würden.

Um diese Zeit scheint man auch schon zwischen theoretischer und praktischer Musik unterschieden, und unter der erstern nicht nur die arithmetischen und physikalischen Untersuchungen, sondern auch die musikalische Harmonielehre oder die allgemeinen Regeln von den verschiedenen Accorden begriffen zu haben. In Hinsicht auf die Tonverhältnisse theilte man die Musik in die diatonische, enharmonische und in die später eingeführte chromatische. Aus den Provinzen Kleinasiens leitete man verschiedene Tonarten her, und benannte sie nach den Ländern, in welchen sie vorzüglich herrschend waren, als: die phrygische, dorische, lydische, äolische und ionische. In Ansehung der Composition unterschied man Melopöie, die Kunst, den Gedichten einen eigentlichen Gesang (musikalische Declamation) zu geben; Rhythmopöie, die Kunst, den Bewegungen des Körpers und der Stimme einen bestimmten Rhythmus zu geben; Poetik, als technische Theorie der mit der Musik innigst verbundenen Poesie (Metrik). In Hinsicht auf die Ausübung theilte man die Musik in die organische (Instrumentalmusik), in die äodische (Vocalmusik) und in die hypokritische (pantomimische).

Zur Zeit Alexander des Großen führte Aristoxenos ein Schüler des Xenophilos und Aristoteles, das chromatische Klanggeschlecht ein und brachte die Tonleiter auf 18 Saiten, die man nach Tetrachorden und Pentachorden eintheilte. Von der großen Zahl seiner Abhandlungen über Musik haben sich noch drei erhalten. Seine Schüler verwarfen das strenge Tonmaaß des Pythagoras und bedienten sich der Intervallen von ganzen und halben Tönen nur nach

der Empfindung. Dem Euklides, um 277 v. Chr. wird die erste wissenschaftliche Behandlung der mathematischen Klanglehre zugeschrieben. Der Verfall der Freiheit zog mit dem Verfalle der übrigen Künste auch den der Musik nach sich. Indessen scheint die Musik bei den Griechen sich nie auf eine gleich hohe Stufe der Ausbildung und Vollkommenheit wie die übrigen Künste emporgeschwungen zu haben. Das vorherrschende Element in derselben war der Rhythmus; ihr Gesang bestand in rhythmischer Declamation mit einfacher Begleitung; reine Instrumentalmusik und Harmonie waren, wenn sie derselben nicht ganz entbehrten, wenigstens sehr beschränkt. Zur Bezeichnung der Töne bedienten sie sich der Buchstaben des Alphabets. Sie hatten aber für die Töne der Instrumentalmusik andere Zeichen gewählt als für die Töne der Vocalmusik, wußten überdies sich der Octave noch nicht zu bedienen und durch den vorgesetzten Schlüssel die verschiedenartigen Töne auf analoge Weise zu bezeichen. Daher bedurften sie einer außerordentlichen Menge von Zeichen, die sie durch eine verschiedene Stellung und Form der Buchstaben, indem sie dieselben bald liegend, bald stehend, bald verkehrt u. s. w. gebrauchten, bewirkten.

§. 250. Die Römer haben ihre Musik theils von den Etruskern theils von den Griechen erhalten, und daher auch in dieser Beziehung, wie in Beziehung auf die übrigen Künste nichts einer besondern Auszeichnung Würdiges hervorgebracht. Am Meisten wurden jedoch von ihnen die verschiedenen Arten der Feldmusik cultivirt. Auf der Bühne ward der Gesang oder vielmehr die Declamation von Blasinstrumenten, insbesondere aber von Flöten, manchmal auch von Leiern und Zithern begleitet; jedoch scheinen die Chöre anders als der Dialog und Monolog begleitet worden zu seyn. Nach der Verschiedenheit des tragischen und komischen Stoffes gebrauchten sie zweierlei Arten von Flöten, die sie

tibias dextras und sinistras nannten. Später wurde die Begleitung der Instrumente so stark, daß die Declamation von Seite der Schauspieler eine übermäßige Anstrengung bedurfte. Alles dieses hatten aber die Römer mehr oder weniger mit den Griechen gemein. Unter den ersten vier Kaisern, besonders unter Nero ward auch die Musik immer mehr zur bloßen Dienerin des Luxus herabgewürdigt. Anstatt unserer Notenzeichen bedienten sich die Römer ihrer Capitalbuchstaben.

§. 251. Vermöge des mächtigen Einflusses, den die Religion auf den Charakter der Kunst überhaupt ausübt, gewann auch die Musik in der christlichen Welt bald eine neue, eigenthümliche Gestalt, sich zunächst als Kirchenmusik ausbildend, deren Grundelement der Choral ausmacht. Anfangs mag man nun allerdings größten Theils nur Melodien aus der alten hebräischen, griechischen und römischen Musik den christlichen Hymnen und Psalmen angepaßt haben, bis der christliche Geist allmählig in seiner Unabhängigkeit und Selbstständigkeit hervortrat. Während durch die Kirchenversammlung zu Laodicea im J. 364 in der orientalischen Kirche regelmäßige Gesänge eingeführt wurden, geschah dasselbe durch den Bischof Ambrosius in der abendländischen Kirche. Vorzüglich verdient um die Ausbildung des christlichen Kirchengesanges machte sich aber Pabst Gregor der Große, indem er nicht nur eine neue Singschule stiftete, die mehrern andern Anstalten dieser Art zum Muster diente, sondern auch in seinem Antiphonarium die besten alten Kirchgesänge sammelte, verbesserte und mit neuen vermehrte. Der durch Gregor gegründete Choralgesang, welcher Anfangs einstimmig oder in Octaven und ohne Tact (im canto fermo) vorgetragen wurde, ward nun durch ihn und seine Nachfolger im ganzen Occident verbreitet und die eigentliche Grundlage der christlichen

Kirchenmusik, welche sich zunächst nach England und Frankreich und unter Karl dem Großen auch in Deutschland verbreitete. Es vermehrten sich nicht nur allmählig die Singschulen, sondern man fing auch an, Mehreres über Musik zu schreiben. Im 10ten Jahrh. lehrte und übte der flandrische Benedictinermönch Hucbald (Ubald) die ersten Anfänge des Contrapunkts. Guido von Arezzo im 11ten Jahrh. soll, wie man gewöhnlich annimmt, das Tonsystem erweitert und die Notenschrift durch das Liniensystem verbessert haben, von seinen Nachfolgern aber das Hexachord und die Solmisation erfunden worden seyn. Die neuere Mensuralmusik, von welcher die Ausbildung des geregelten Contrapunkts und der Fuge abhing, war eine Erfindung des 12ten Jahrh. und erhielt ihre nächste Verbesserung und Vervollkommnung durch Franco von Cöln im 13ten Jahrh. Joh. de Muris soll im 14ten Jahrh. die Notenschrift und die Figuralmusik besonders verbreitet und vervollkommnet haben. Von nun an vermehrten und vervollkommneten sich die Instrumente und vorzüglich die Orgel, durch welche nicht nur der Gesang eine sehr erfolgreiche Unterstützung erhielt, sondern auch die Ausbildung der Harmonie in hohem Grade befördert wurde. Im 15ten Jahrh. wurde die Musik schon immer mehr wissenschaftlich betrieben, wobei jedoch die Kirchenmusik in ihrer festen Regelmäßigkeit verharrte. Ihre eigentliche Begründung fand die neuere Kirchenmusik in der flamändischen Schule, welcher unter Andern Dufay, Ockenheim und Orlando di Lasso angehörten.

Seit dem 16ten Jahrh. bildete sich neben der Kirchenmusik auch die weltliche Musik immer mehr aus, vorzüglich in Italien, Frankreich und Deutschland, und es tritt nun auffallend der Einfluß des Nationalcharakters auf die Tonkunst hervor.

§. 252. Im 16ten Jahrh. traten in Italien sehr

ausgezeichnete Meister in der Composition der Kirchenmusik auf, welche aber größten Theils aus der flamändischen Schule hervorgingen. An ihrer Spitze stand Giov. Piet. Aloys. Palestrina, den die Inschrift seines Grabmals in der Peterskirche zu Rom, wegen der einfachen Größe und Würde seiner Compositionen als „Musicae Princeps" bezeichnet. Unter seinen Nachfolgern verdienen besondere Erwähnung Felice Anerio, Nanino da Vallerano, Giov. da Velletri, Greg. Allegri, Gius. Zarlino. Neben dem Kirchengesange entwickelten sich um diese Zeit auch eine Reihe von Nationalgesängen. Die ersten Versuche in der Oper zeigen sich zwar schon im 15ten Jahrh., aber erst im 17ten Jahrh. machte sie besondere Fortschritte, und es entwickelte sich hier der eigenthümliche Charakter der italienischen Musik um so schneller, je unabhängiger und selbstständiger diese Gattung sich ausbildete.

Das vorherrschende Element der italienischen Musik ist die Melodie. Schon in der Sprache des Italieners drückt sich die Neigung der Nation zum Wohllaute und Ohrenkitzel auf eine auffallende Weise aus. Darum ist ihr die Melodie Bedürfniß und ward bei ihrer glücklichen Organisation bald das Strebeziel ihres gesammten musikalischen Wirkens. Je selbstständiger nun der Gesang sich auszubilden strebte, desto unabhängiger suchte er sich zu machen von der Poesie und Instrumentalmusik. Ohne große Rücksicht auf die Poesie ward anstatt des poetischen Ausdruckes und der Wahrheit allmählig immer mehr nur Ohrenbefriedigung angestrebt, und die Instrumentalmusik diente nur mehr als eine dürftige Begleitung des Gesanges, diesem ganz untergeordnet. So verlor sich endlich die Einfachheit der Melodie in Ueppigkeit und charakterlose Weichlichkeit und ging ganz unter in dem Streben nach Wohllaut, Sinnenreiz und technischer Ausbildung der Stimme, die nun

selbst nur mehr als ein Instrument gebraucht wurde. Die Oper wurde ein Aggregat von Concertstücken, im Costüm auf der Bühne gesungen, und die Kirchenmusik ward durch Uebertragung dieses Concertstyls in sie ihrer ursprünglichen Bestimmung mehr oder weniger entfremdet.

Wenn nun zwar allerdings die fast leidenschaftliche Neigung und Fähigkeit zum Gesang vorzüglich auf diese künstliche und unpoetische Ausbildung desselben einwirkte, so trugen dazu doch auch viel bei: a) die männlichen Soprane der Castraten, welche, auf das Theater gebracht, alle poetische Wahrheit des Charakters an sich vernichteten; b) die große Anzahl musikalischer Conservatorien und Singschulen, in welchen zwar die technische Grundlage aller wahren Stimmbildung, mit dieser aber auch gewisse Kunstgriffe und Verzierungsarten sich gleichsam mechanisch fortpflanzten; c) die auf das große Bedürfniß nach Gesang gegründete Aufmunterung und verschwenderische Belohnung ausgezeichneter Sänger.

Zu den vorzüglichsten Componisten im 17ten Jahrh. gehören: A. Scarlatti, Girol. Frescobaldi, Franc. Foggia, Arcang. Corelli. Im Anfange des 18ten Jahrh. war Ant. Caldara in der Kirchenmusik ausgezeichnet, obwohl sich in seinen Styl auch viel Theatralisches einmischte; ferner Durante, Leonardo Leo, Brescianello, Toniri und Marotti. In der Mitte dieses Jahrh. blühte die italienische Musik, besonders die theatralische, vorzüglich in Neapel, Lissabon und auch schon in Berlin. Nach Einigen fällt in diese Zeit die glänzendste Periode der italienischen Musik. Unter den Componisten des 18ten Jahrh. sind noch besonders zu erwähnen: C. Vinci Traetta, Galuppi, Jomelli, Majo, Nic. Porpora, Pergolese, Pater Martini; vorzüglich in der Oper Piccini, Anfossi, Sacchini und Sarti.

Der neuern Zeit gehören an: Paesiello, Cimarosa, Zingarelli, Nasolini, Paganini, Niccolini, Paveſi, Generali, Roſſini mit ſeinen Nachfolgern Mercadante, Bellini, Donizetti u. A. Mehr an die Deutſchen ſchloſſen ſich an Salieri und Righini, an die Franzoſen Cherubini und Spontini.

§. 253. Auch in Frankreich finden wir neben der Kirchenmuſik ſchon frühzeitig Spuren der weltlichen Muſik, vorzüglich in der Provence, wo ſich unter dem Namen der Troubadours eigene Sänger- und Muſikgeſellſchaften gebildet hatten, deren Geſänge von den Jongleurs mit Inſtrumentalmuſik begleitet wurden. Nachdem unter Philipp dem Schönen 1313 das erſte Theater erbaut worden war, bildete ſich auch allmählig eine Opern- und Balletmuſik. Doch blieb die franzöſiſche Muſik in ihrer Kindheit, bis Giov. Batt. Lully, welcher, 1633 zu Florenz geboren, ſchon in ſeinem 12ten Jahre nach Frankreich kam, den noch jetzt bei den Franzoſen herrſchenden rhythmiſch-declamatoriſchen Muſikſtyl gründete, und dadurch der Stifter des franzöſiſchen Nationalgeſchmacks wurde. Er componirte 19 Opern, 20 Ballets, verſchiedene Motetten, viele Sonaten und Concerte und ſoll der Erfinder des Menuets geweſen ſeyn. Unter den vielen geſchickten Componiſten, die auf Lully folgten, beſaß doch keiner Kraft genug, die Kunſt bedeutend weiter zu führen, bis J. Phil. Rameau, geb. 1683, ſich gleich großen Ruhm in der Theorie und Praxis erwarb. Während er als Componiſt alle ſeine Zeitgenoſſen übertraf, erwarb er ſich noch größere Verdienſte durch ſeine Werke über Harmonie und Generalbaß. Jean Jacques Rouſſeau, ein eifriger Anhänger der italieniſchen Muſik, trat als entſchiedener Gegner Rameau's auf, nicht nur in ſeinen Schriften, ſondern auch in ſeinen muſikaliſchen Compoſitionen. Philidor und Monſigny nahmen ſich in der

komischen Oper die Italiener zum Muster. Den mächtigsten Einfluß auf die französische Musik hatte aber der deutsche Meister Gluck, welcher 1774 nach Paris kam, wo zuerst seine „Iphigenie in Aulis" aufgeführt wurde. Die Hoheit seines Styls, die ergreifende Wahrheit seines Ausdrucks und das vollendetste Gleichgewicht von Melodie und Harmonie in seinen Compositionen gaben der dramatischen Musik einen neuen Schwung. Sein Gegner war der in den reizendsten und lieblichsten Melodien sich gefallende Italiener Piccini. Merkwürdig ist der Streit zwischen den Anhängern Gluck's und Piccini's, an welchem ganz Paris Theil nahm, so daß die beiden Parteien lange Zeit sich bitter anfeindeten. Indessen wirkte keiner von den beiden großen Fremdlingen bleibend auf den Nationalgeschmack der Franzosen ein, dessen eigenthümliche Richtung sich immer in der einfachen gefühlvollen Romanze, in dem kleinen muntern Volksliede (Vaudeville) und der eleganten reizenden Tanzmelodie aussprach, während ihnen der größere Gesangstyl und die wahre Kirchenmusik größten Theils fremd blieb. Ihr Vortrag blieb immer mehr Declamation als Gesang. Im Streben nach Wahrheit des Ausdruckes verfielen selbst die größten Operncomponisten nicht selten in eine Charakteristik des blos Zufälligen, und aus Mangel an Innigkeit in das Steife und Uebertriebene. Aus ihrer Vorliebe zu Ueberraschungen und auffallenden Wirkungen entstehen ihre oft unterbrochenen Melodien, ihre gewaltsamen Uebergänge und starken Gegensätze von Forte und Piano.

Unter den neuern französischen Componisten sind vorzüglich zu nennen: Monsigny, Gretry, Dalayrac, Mehul, auf welchen vorzüglich Gluck einwirkte, Boyeldieu, Nic. Isouard, Berton, Catel, besonders bekannt durch sein „Traité d'harmonie," Herold, Halevy, Auber. Als Kirchencomponisten sind ausgezeichnet

Gossec und Lesueur. Cherubini und Spontini, welche sich Gluck zum Muster nahmen, haben durch ihren längern Aufenthalt in Paris offenbar einen bedeutenden Einfluß auf den Zustand der Musik in Frankreich ausgeübt. Die Hauptanstalt zur Beförderung der Tonkunst in Frankreich ist das 1795 errichtete und trefflich organisirte Conservatoire.

§. 254. In Deutschland beurkundete sich die Empfänglichkeit der Nation für die Tonkunst außer dem, was schon in der frühesten Zeit für die Ausbildung der Kirchenmusik geleistet worden ist, auch bald in den einfachen, gemüthlichen Liedern der Minne- und Meistersänger, so wie in der Errichtung zahlreicher Cantoreien und Singschulen schon im 15ten und im Anfange des 16ten Jahrh. Vor dem 30jährigen Kriege wurde die Musik vorzüglich begünstigt von dem kaiserlichen Hofe zu Wien, von den Kurfürsten von Bayern, wo auch Orlando di Lasso Kapellmeister war, und von mehrern Bischöfen, welche Chöre von Sängern und Instrumentisten, sowohl zu geistlichem als weltlichem Gebrauche hielten. Während des 30jährigen Krieges bildete sich vorzüglich der eigentliche deutsche Marsch aus. Bald nach demselben nahm die Tonkunst schnell einen neuen Schwung, und es bildete sich nun zuerst an dem kaiserlichen Hofe in Wien und dann auch an den übrigen deutschen Höfen neben dem Kirchenstyl auch der Kammer-Concert- und Theaterstyl bald zu einem hohen Grade von Vollkommenheit aus. Anfangs behauptete zwar der Kirchenstyl noch die Oberhand, verlor aber immer mehr von seiner Reinheit, je mehr der immer höher sich hebende Theaterstyl sich mit ihm vermischte, ohne daß man aber deßwegen sagen kann, daß die wahre Kirchenmusik in der neuesten Zeit ganz untergegangen sey.

Der Grundcharakter der deutschen Musik ist der in

großen und tiefen Harmonien sich entwickelnde romantische Charakter, welcher am Ende des 18ten und am Anfange des 19ten Jahrh. seinen Höhepunkt erreicht zu haben scheint in Jos. und Mich. Haydn, Mozart und Beethoven, von denen jeder auf eigenthümliche Weise fast alle Gattungen musikalischer Darstellung mit unvergänglichen genialen Werken bereicherte. Diese Heroen der deutschen Musik ragen an Reichthum, Mannigfaltigkeit, Originalität und Kühnheit weit über alle frühern Meister hervor, obwohl ihnen in Hinsicht auf Tiefe und Fülle der Harmonie und Melodie ihre großen Vorgänger Joh. Seb. Bach, Händel und Gluck gleich stehen.

An diese hervorragenden Geister schließen sich mit ihren höchstrühmlichen Bestrebungen und Leistungen zunächst an: Graun, Hasse, Homilius, Hiller, Naumann, Georg Benda, Fasch, Himmel, Reichardt, Winter, Weigl, Kunzen, Eybler, Vogler, Spohr, Romberg, K. M. v. Weber, Brandl, Zelter, G. Weber, Fr. Schneider, Tomascheck, u. A.

§. 255. Literatur der Tonkunst.

M. Meibom, antiquae musicae auctores septem, graece et lat. 2 Tom. 4. Amstel. 1652. Außerdem finden sich besondere Abhandlungen über Musik in den Werken des Plutarch, Claud. Ptolomäus, Lucian, Augustinus, Boethius, Cassiodorus.

Mart. Gerbert, scriptores ecclesiastici de musica, potissimum sacra. 3 Tom. 4. St. Blasii. 1784.

M. Luther, encomium musices. Viteb. 1538.

H. L. Glareanus, de musicae divisione ac definitione. Basel. 1549. 4. — Dodechordon. lib. 3. Bas. 1547.

M. Mersenne, Harmonicorum lib. 12. Lut. 1635. N. A. 1652. — Neu bearbeitet und vermehrt, französisch: Harmonie universelle. Paris. 1636 f. 2 T.

Ch. Buttler, Principles of Musik in Singing and Setting etc. Lond. 1636.

Ath. Kircher, musurgia universalis. Rom. 1650. fol. 2 Tom.

Ren Cartesius, compendium musices. Amstel. 1656.

P. Gassendi, manuductio ad theoriam musices, in f. opp. Thl. 5.

L. Euler, tentamen novae theoriae musicae. Petersb. 1739. Ed. 3.

Rob. Smith, philosophy of musical sounds. 1748. Nachtrag 1760.

Alex. Malcolm, a treatise of music, speculative, practical and historical. Edinb. 1771. 8.

W. Jones, a tretaise on the art of music. Lond. 1785. fol.

G. Tartini, Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia. Padua. 1754. 4. — De' Principii dell' armonia. 1767. 4.

T. Timate, elementi generali della Musica. Rom. 1792.

P. Ulloa, musica universal o principios univ. de la mus. Madrid. 1717. fol.

J. Ph. Rameau, nouveau systeme de musique. Paris. 1726. — Demonstration du principe de l'harmonie. 1750.

P. Estevé, nouv. decouverte du principe de l'harmonie avec un exam. de la demonst. etc. de Rameau. Paris. 1751.

J. le Rond d'Alembert, elemens de mus. theor. et prat. suivant les principes de Rameau. N. A. Par. 1762. (überf. v. Marpurg. Leipz. 1757.)

J. J. de la Lande, principes de la science de l'harmonie et de l'art musicale. Par. 1751.

A. E. M. Gretry, essai sur la musique. Paris. 1789.

Principes elementaires de musique arretés par les membres du conservatoire. Tom. 1. Par. 1800.

Fr. W. Marpurg, Anfangsgründe der theoretiſchen Muſik. Leipz. 1757. 4. — Handbuch bei dem Generalbaſſe und der Compoſition. 3 Thle. Berlin. 1762. N. A. — Abhandlung von der Fuge. Neueſte Ausg. Leipz. 1806.

J. Ph. Kirnberger, Kunst des reinen Satzes in der Musik. 4. 2 Thle. N. A. Berlin. 1774 ff. — Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie. Berlin. 1773. 4. — Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition. Berlin. 1781. 4.

G. J. Vogler, Tonwissenschaft und Tonsetzkunst. Manh. 1776.

H. Koch, Versuch einer Anleitung zur Composition. 3 Thle. Leipz. 1782 ff.

Chr. Ludw. Bachmann, Entwurf zu Vorlesungen über die Theorie der Musik. Erlang. 1785. 4.

E. F. Fr. Chladni, Entdeckungen über die Theorie des Klanges. Leipz. 1787. — Akustik. 1802.

J. G. Albrechtsberger, gründliche und vollständige Anweisung zur Composition. Leipz. 1790.

D. G. Türk, kurze Anweisung zum Generalbasse. Halle. 1791.

J. H. Knecht, gemeinnütziges Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses. 1 Thl. Augsb. 1792.

F. G. Dorneis, Briefe über die Theorie der Tonkunst und Composition. Halle. 1797.

J. J. Klein, Lehrbuch der theoretischen und praktischen Musik. Thl. 1. Gera. 1800.

J. G. Portmann, leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses. Darmst. N. A. 1799. — Neueste und wichtigste Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte. Darmst. 1799.

J. J. Engel, über die musikalische Malerei. Berlin. 1780.

J. G. v. Herder, ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? In den zerstr. Blättern.

W. H. v. Dalberg, Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister. Manh. 1787.

J. A. Hiller, was ist wahre Kirchenmusik? Leipz. 1789.

Chr. Fr. Michaelis, über den Geist der Tonkunst. Erster Vers. Leipz. 1795. Zweiter Vers. Ebend. 1800.

L. Tiek, Phantasien über die Kunst. Berlin. 1803.

Chr. Fr. D. Schubart, Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Herausg. von Ludw. Schubart. Wien. 1806.

W. H. v. Dalberg, Phantasien aus dem Reiche der Töne. Frankf. 1806.

Vogler, deutsche Kirchenmusik. München. 1807.
C. Kocher, über den Choral. Stuttg. 1824.
Thibaut, über Reinheit der Tonkunst. Heidelb. 1825. 8.
Ebhard, Schule der Tonsetzkunst in systematischer Form. 2 Bde. Leipz. 1824 — 30.
J. H. Göroldt, Handbuch der Musik, des Generalbasses und der Composition. Quedlinb. 1833.
F. J. Mompur, kurzer Inbegriff der allgemeinen Harmonielehre. Frkft. 1832.
Dr. C. L. H. Wöltje, Versuch einer rationellen Construction des modernen Tonsystems. Celle. 1832.
L. v. Beethoven, Studien im Generalbasse, Contrapunkte und in der Compositionslehre. Herausg. von J. v. Seyfried. Wien. 1832.
Fr. Rochlitz, für Freunde der Tonkunst. 4 Bde. 2te A. Leipz. 1830 — 32.
Dr. Gottfr. Weber, Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst. 3te Aufl. 4 Bde. Mainz. 1830 — 32.
Jelensperger, die Harmonie im Anfange des 19ten Jahrh. und die Art sie zu erlernen. Aus dem Franz. von A. F. Häser. Leipz. 1833. 4.
A. Kretzschmer, Ideen zu einer Theorie der Musik. Stralsund. 1833. 4.
H. Scheibler, der physikalische und musikalische Tonmesser ꝛc. Essen. 1834.
J. G. Siegmeyer, Theorie der Tonsetzkunst mit Bezugnahme auf die Theorie von Mozart. 2te A. Berlin. 1834.
L. Cherubini, Theorie des Contrapunkts und der Fuge. Deutsch und franz. Aus dem Franz. übers. v. Stöpel. Leipz. 1835.

Giamb. Martini, storia della musica. 3 T. Bolog. 1757 — 81.
Marpurg, kritische Einleitung in die Geschichte der alten und neuern Musik. Berlin. 1754.
Burney, general history of music from the earliest ages to the present period. 4 T. Lond. 1776 — 89.

Hawkins, general history of the science and practice of music. 5 T. Lond. 1776.

J. Gottf. v. Herder, vom Geiste der hebräischen Poesie. (S. Werke.)

Pfeiffer, über die Musik der alten Hebräer. Erl. 1779.

J. N. Forkel, allgemeine Geschichte der Musik. 2 Bde. Leipz. 1790 — 1801.

Derselbe, allgemeine Literatur der Musik. Leipz. 1792.

Andr. Majer, Discorso sull' origine, progressi e stato attuale della musica ital. Padua. 1821.

G. W. Fink, erste Wanderung der ältesten Tonkunst. Essen. 1831.

Dr. H. Hoffmann, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. Breslau. 1832.

Dr. G. C. Grosheim, Fragmente aus der Geschichte der Musik. Mainz. 1833.

Derselbe, Versuch einer ästhetischen Darstellung mehrerer Werke dramatischer Tonmeister älterer und neuerer Zeit. Mainz. 1834.

C. F. Hoffmann, Beweis und Darstellung des ausgebildeten musikalischen Tactes der alten Griechen aus ihren eigenen Musikern. Berlin. 1832.

R. G. Kiesewetter, Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik ꝛc. Leipz. 1834. 4.

P. J. Schneider, biblisch-geschichtliche Darstellung der hebräischen Musik. Bonn. 1834.

C. F. Becker, systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit. 1ste Lief. Leipz. 1836.

Geschichte der Musik aller Nationen. Nach Fetis und Stafort. Mit Benützung der besten deutschen Hilfsmittel von mehrern Musikfreunden. Weimar. 1835.

Amad. Wendt, über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Deutschland und wie er geworden. Göttingen. 1836.

Leipziger musikalische Zeitung, begründet durch Rochlitz und Härtel 1798, seit 1827 redigirt von G. W. Fink, unter dem Titel: „allgemeine musikalische Zeitung."

Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt. Mainz. Bis jetzt 18 Bände.

Iris im Gebiete der Tonkunst. Herausg. von Rellstab. Berlin. Seit 1830.

Schlesische Zeitung für Musik. Herausg. von Mehwald. Breslau. 1833 ff.

Berliner musikalische Zeitung. Herausg. von C. F. J. Girschner. 1r Jahrg. 1833. Trat an die Stelle der früher von Marx redigirten Berliner musik. Zeitung.

Neue Zeitschrift für Musik. Redigirt von R. Schumann. Leipz. 1835. 1836.

Allgemeiner musikalischer Anzeiger. Herausg. von Castelli. Wien. Seit 1829.

Allgemeiner musikalischer Anzeiger. Frankfurt. Seit 1834.

J. J. Rousseau, Dictionnaire de musique. Paris. 1767. 4. 2te Aufl. Amstelod. 1768.

G. F. Wolf, kurzgefaßtes musikalisches Lexikon. 2te Aufl. Halle. 1792.

E. L. Gerber, historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipz. 1790 ff.

H. Ch. Koch, musikalisches Lexikon, welches die theor. und prakt. Tonkunst encyklopädisch bearbeitet, alle alte und neue Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält. Frankf. a. M. 1802.

Universallexikon der Tonkunst. Redig. von Dr. G. Schilling. Stuttg. 1834 ff.

Fr. v. Drieberg, Wörterbuch der griechischen Musik. Berlin. 1835.

B. Dichtkunst.

§. 256. Es ist die Sprache der Natur, in welcher die Tonkunst zu uns redet: die Dichtkunst aber spricht zu uns in einer künstlichen Sprache. Jene ist die Poesie in ungegliederten, diese in gegliederten Tönen. Da die künstliche Sprache vorzugsweise Sprache heißt, so führt auch die Dichtkunst vorzugsweise den Namen der redenden Kunst.

§. 257. Wesen und Form, Inneres und Aeußeres, Sache und Zeichen müssen in der Kunst im Einklange stehen. Harmonie ist das Grundgesetz aller Kunst und aller Kunstbildung. Die gegliederten Töne, Worte, deren sich der Dichter zur Darstellung seiner Ideen, Gefühle ꝛc. bedient, müssen darum sowohl an sich als in ihrer Folge mit dem Charakter des darzustellenden Innern zusammenstimmen, Wiederklang desselben seyn. Dieses letztere bewirkt zunächst der Rhythmus und der Reim.

§. 258. Der Rhythmus besteht in der periodischen Eintheilung des Gleichartigen, d. h. darin, daß die gleichartigen Töne, Sylben, in abgemessenen Zeiten aufeinander folgen. Gleichartig aber heißen die Sylben von gleicher Zeitdauer, Quantität. Die Zeitdauer der Sylben ist bestimmt entweder durch die Langsamkeit oder Schnelligkeit der Bewegung, mit welcher die Sprachorgane die Sylbe hervorbringen, aussprechen, oder sie ist bestimmt durch die Betonung des Accents, durch Hebung und Senkung des Tones, wo z. B. die größere Länge durch den höhern Ton (accentus acutus), die kürzere durch den tiefern (accentus gravis) bestimmt wird. Jenes ist der Fall bei der griechischen und römischen Sprache, dieses bei den neuern Sprachen.

* Eigentlich herrscht nur in der griechischen und römischen Sprache das Gesetz des Zeitmaaßes, der Quantität, nach welchem die Sylben entweder lang oder kurz sind. In den neuern Sprachen werden die Sylben nicht, wie in den alten, gemessen, sondern gewogen, sind schwer oder leicht betont; es ist also hier das Gesetz des Accentes oder des Tonmaaßes vorherrschend. Die Längen und Kürzen der Alten werden daher bei uns nur analog und annäherungsweise durch schwer- und leichtbetonte Sylben dargestellt.

A. d. H.

§. 259. Der Rhythmus ist seinem Wesen nach musikalisch. Die poetische Bedeutsamkeit desselben besteht darin, durch die Schnelligkeit oder Langsamkeit seiner Bewegung die Bewegung des darzustellenden Gegenstandes durchscheinen zu lassen. Der Ausdruck des Feierlichen, des Ernsten, des Großen, des langsam sich Fortbewegenden in der gemüthlichen wie in der objectiven Welt erfordert darum einen langsam einherschreitenden, einen sinkenden Rhythmus; hingegen der Ausdruck des Eiligen, Lebendigen, Flüchtigen einen schnell dahin eilenden, einen hebenden Rhythmus.

§. 260. Die kleinsten Abschnitte, in welche der Rhythmus der Rede getheilt werden kann, heißen Füße, sie sind der rhythmischen Rede gleichgemessener Schritt, und werden Tacte in der Sprache des Musikers genannt. Jeder Fuß besteht aus zwei Theilen, Arsis und Thesis, jene hebet die zugemessene Sylbe mit stärkerem Drucke der Stimme aus, diese läßt die ihrige gelassener fallen oder hinschweben. Weil man die gleichen Abstände der Hebungen (Arsis) durch einen Schlag der Hand oder des Fußes andeutet, andeuten kann, so werden sie auch Füße oder Tacte genannt:

Pollio regum
Facta canit pede ter percusso.

Horaz.

§. 261. Die Füße sind aber entweder:

a) zweisilbige, als:
- - Spondeus,
- ∪ Trochäus oder Choreus,
∪ - Jambus,
∪ ∪ Pyrrhichius; oder

b) dreisylbige, als:
- - - Molossus,
∪ ∪ ∪ Tribrachys,
- ∪ ∪ Daktylus,

∪ ∪ – Anapäst,
– ∪ – Creticus oder Amphimacer,
∪ – ∪ Amphibrachys,
∪ – – Bacchius,
– – ∪ Palimbacchius oder Antibacchius; oder

c) viersylbige, als:
∪ ∪ ∪ ∪ Proceleusmaticus, oder Dipyrrhichius,
– – – – Dispondeus,
– ∪ – ∪ Ditrochäus,
∪ – ∪ – Diiambus,
– ∪ ∪ – Choriambus,
∪ – – ∪ Antispastus,
– – ∪ ∪ Sinkender Joniker, oder ionicus a majori,
∪ ∪ – – Steigender Joniker, oder ionicus a minori,
– ∪ ∪ ∪ Erster Päon,
∪ – ∪ ∪ Zweiter Päon,
∪ ∪ – ∪ Dritter Päon,
∪ ∪ ∪ – Vierter Päon,
∪ – – – Erster Epitritus,
– ∪ – – Zweiter Epitritus,
– – ∪ – Dritter Epitritus,
– – – ∪ Vierter Epitritus;

d) fünfsylbige, als:
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ Orthius,
∪ ∪ – ∪ ∪ Mesomacer,
∪ ∪ ∪ – – Dasius,
– – ∪ ∪ ∪ Symplectus,
∪ – – ∪ – Dochmius,
– ∪ ∪ ∪ – Strophius,
– ∪ ∪ ∪ ∪ Parapäon.

§. 262. Durch die Verbindung mehrerer Füße zu einem harmonischen Ganzen entsteht der Vers. Der Vers ist eigentlich nichts, als ein größerer Einschnitt, damit der

Rhythmus der Rede desto wahrnehmbarer hervortrete. Daher die längern Versarten in der Mitte noch eines oder mehrerer Einschnitte bedürfen, damit das innere harmonische Gebilde nicht dem Ohre unvernehmbar verhalle. Da, wo dieser Einschnitt geschieht und der Vers gleichsam in entgegengesetzte Glieder abgetheilt wird, entsteht ein Ruhepunkt, eine Pause. Dieser Einschnitt im Verse heißt Cäsur. Soll aber der Gang des Verses nicht schleppend seyn, so dürfen die Einschnitte der Wörter und die Füße nicht zusammenfallen; so darf nicht mit dem Fuße das Wort sich endigen, sondern muß von einem Fuße in den andern hinüberspielen.

§. 263. Die Verse sind entweder von gleicher Tactart, gleichförmige Versarten, oder von ungleicher Tactart, ungleichförmige Versarten. Gleichförmige Versarten sind diejenigen, in welchen dieselben Füße und zwar gleichzeitig miteinander verbunden sind, deren Glieder also sich gleichmäßig fortbewegen; ungleichförmige Verse heißen die, in welchen zwar dieselben Füße vorkommen, aber nicht unmittelbar, sondern in unterbrochener Ordnung aufeinander folgen.

§. 264. Die vorzüglichsten Versarten gleicher Tactart sind: die ionische, welche aus lauter steigenden Jonikern (⏑⏑– –) besteht, die iambische, die trochäische, die daktylische ꝛc. Dabei kann aber nach bestimmten Gesetzen oft ein Fuß die Stelle eines andern vertreten.

So wechseln z. B. in der iambischen Versart, insbesondere bei den lateinischen Dichtern, Jamben mit Spondeen, Anapästen, Daktylen und Tribrachen, jedoch nur in den ungeraden Gliedern, während in den geraden fast allzeit Jamben sind.

Die größere trochäische Versart, gewöhnlich aus sieben und einem halben Gliede bestehend, nimmt bei den Römern

in den geraden Gliedern auch einen Spondäus, Daktylus und Anapästus auf, für die ungeraden aber fordert sie einen Spondeus oder Tribrachys.

Der heroische Vers oder der Hexameter, ist ein sechsfüßiger, daktylischer Vers, der mit einem Spondeus oder Trochäus endigt. Er kann aber an allen Stellen anstatt des Daktylus auch einen Spondeus aufnehmen; nur soll in der Regel der Daktylus von dem fünften Fuße nicht verdrängt werden; geschieht aber dieses, so muß auf dem vierten Fuße nothwendig ein Daktylus vorkommen.

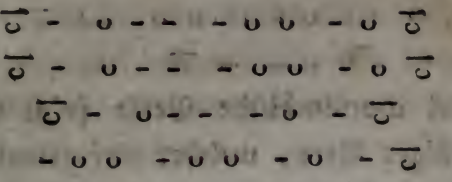
Auch der Pentameter, welcher aus fünf, in zwei Hälften getheilten Füßen besteht, ist daktylischer Natur; jedoch nimmt er auf den beiden ganzen Füßen der ersten Verseshälfte auch Spondeen an.

Den Uebergang von den gleichen zu den ungleichen Versarten macht die elegische, welche abwechselnd aus einem Hexameter und Pentameter besteht. Ein solches Verspaar heißt ein Distichon.

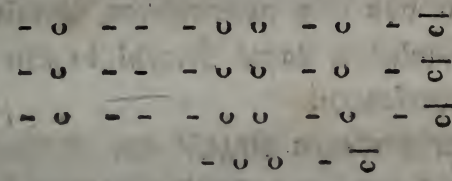
§. 265. Zu den Versarten ungleicher Tactart gehören vorzüglich die alkaische, die sapphische und die choriambische.

Die alkaische Versart besteht aus vier Versen, die zusammengenommen eine Strophe bilden. Die beiden ersten Verse einer jeden Strophe haben ein gleiches Sylbenmaaß, die zwei letzten ein sowohl unter sich, als von dem der beiden ersten Verse verschiedenes. Der erste Fuß des ersten und zweiten Verses ist ein Spondeus, selten ein Jambus, der zweite ein Bacchius mit einer Cäsur, die zwei letzten Füße sind Daktylen. Der dritte Vers enthält auf dem ersten Fuße einen Spondeus, selten einen Jambus, auf dem zweiten einen Bacchius mit einer Cäsur, und auf dem dritten und vierten einen Trochäus. Der vierte Vers zählt auf

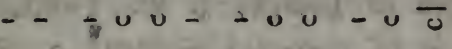
den beiden ersten Füßen Daktylen und auf den zwei letzten Trochäen.



§. 266. Die sapphische Versart zählt vier Verse, die zusammengenommen eine Strophe ausmachen. Die drei ersten Verse haben dasselbe Sylbenmaaß: jeder besteht aus fünf Gliedern, wovon das erste ein Trochäus, das zweite ein Spondeus, das dritte ein Daktylus ist, das vierte und fünfte Glied sind Trochäen. Die letzte Sylbe ist in allen Versen gleichgültig. Die Cäsur fällt auf den dritten Fuß. Der vierte Vers besteht aus einem Daktylus und Spondeus.

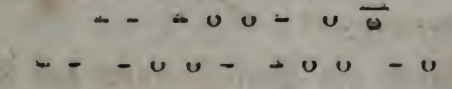


§. 267. Die choriambische Versart hat auch den Namen der asklepiadeischen. Sie enthält vier Füße, einen Spondeus, einen Choriambus und zwei Daktylen.

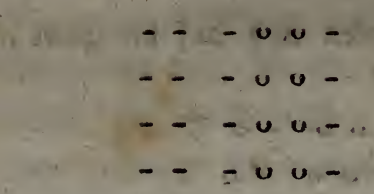


Der choriambische Vers kommt öfters in Verbindung mit andern vor.

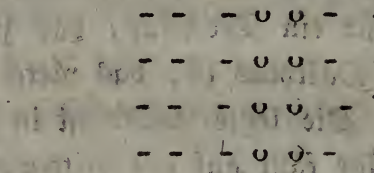
a. Er wechselt mit einem glykonischen Verse, d. h. einem dreifüßigen Verse, wovon der erste Fuß ein Spondeus, der zweite ein Choriambus und der dritte ein Jambus ist.



b. Auf drei choriambische Verse folgt ein glykonischer, woraus eine Strophe entsteht.



c. Auf zwei choriambische Verse folgt ein pherekratischer, ein dreifüßiger Vers, welcher auf seinem ersten Fuße einen Spondeus, auf dem zweiten einen Daktylus und auf dem dritten wieder einen Spondeus zählt, auf den pherekratischen Vers folgt ein glykonischer.



§. 268. Der Reim besteht in dem Gleichlaut der Töne, der Wörter von dem accentuirten Vocale an: er fordert, daß die nämlichen Laute sowohl in den Vocalen, als Consonanten wiederkehren.

Nach der verschiedenen Anzahl der Sylben, worin der Gleichlaut Statt findet, unterscheidet man männliche, weibliche und gleitende Reime. Bei den männlichen Reimen findet der Gleichlaut nur in einer Sylbe Statt, z. B. Acht, Macht, bei den weiblichen in zweien, z. B. Leben, Geben, und bei den gleitenden in mehreren Sylben, z. B. Stehlende, Fehlende.

Da der männliche Reim mit der accentuirten Sylbe schließet, so drückt er seiner Natur nach etwas Scharfes und Hartes aus: da der weibliche Reim die Härte der accentuirten Sylbe durch die folgende Kürze mildert, so hat er einen sanftern und weichern Ton. Die gleitenden Reime werden selten gebraucht.

§. 269. Durch die Verschlingung der Reime können mehrere Verse auf einander bezogen und dadurch zu größeren Ganzen verbunden werden, wie in der antiken Poesie durch

die regelmäßige Wiederkehr der herrschenden Füße. Doch sollen die Reime nicht zu weit von einander entfernt stehen, damit nicht das Ohr den einen Ton schon verloren hat, wenn der andere, als dessen Echo, sich ihm zugesellen will. Der Klang eines Vocals wird aber immer um so weiter reichen, je volltönender er ist.

§. 270. Wie der Rhythmus, so hat auch der Reim seine poetische Bedeutsamkeit, und diese ist, Ausdruck und Wiederklang des darzustellenden Innern zu seyn. Ist es aber der rege Wechsel der Empfindungen, dessen Ausdruck der Rhythmus ist, wie in der Ode, in welcher wegen des Wechsels und der Mannigfaltigkeit der Empfindungen ein Reichthum und Wechsel von Füßen in Versen mannigfaltiger Tactart herrscht; so ist es das tiefste Leben der menschlichen Seele, die harmonische Einheit der Gemüthsstimmung, das in Sehnsucht, Liebe ꝛc. versunkene Gemüth, was in dem Reime sich offenbart. Die harmonische Einheit im Innern kann sich nur durch harmonische Einheit im Aeußern, in der Poesie durch Gleichlaut der Töne offenbaren.

§. 271. Rhythmus und Reim sind darum entgegengesetzt. In dem Rhythmus offenbart sich der rege Wechsel der Empfindungen und Bewegungen, in dem Reime die harmonische Einheit und Tiefe des Gemüthes, als Sehnsucht, Liebe ꝛc. Wo darum der Natur der Sache gemäß der Rhythmus vorwaltet, muß der Reim zurücktreten, und wo dieser herrscht, kann nur das einfachste Sylbenmaaß seyn. Nur mit dem einfachsten Sylbenmaaße bestehet der Reim, z. B. mit dem vierfüßigen Trochäus, dem fünffüßigen Jambus u. s. w.

§. 272. Die vorzüglichsten gereimten Versarten sind: die Stanze (ottava rima). Sie besteht aus acht gereimten Versen, von welchen jeder ein fünffüßiger Jambus ist: die Reime sind mannigfaltig in einander verschlungen.

Der erste Vers nämlich reimet mit dem dritten und fünften, der zweite mit dem vierten und sechsten, der siebente und achte reimen unmittelbar auf einander. Mit der Stanze ist verwandt die Sestine (sesta rima), welche sechs sechszeilige Strophen und eine dreizeilige umfaßt. Der Vers ist in der Regel der fünffüßige Jambus, bei dem männlichen Reim aus zehn, bei dem weiblichen aus eilf Sylben bestehend. Das Charakteristische der Sestine besteht darin, daß in jeder der sechs Strophen die sechs Schlußworte der ersten wiederkehren, und zwar in der Ordnung, daß das Schlußwort des sechsten Verses der ersten Strophe zum Schlußwort des ersten Verses der zweiten Strophe wird, die andern fünf Verse der zweiten Strophe aber mit den Schlußwörtern der fünf ersten Verse der ersten Strophe in willkührlicher Ordnung endigen. Die dritte Strophe wird eben so nach der zweiten Strophe gebildet, wie diese nach der ersten, und so jede folgende nach der nächst vorhergehenden. Die dreizeilige Strophe, womit die Sestine endigt, wiederholt die sechs Schlußwörter nochmal in der Ordnung, wie sie sich in der ersten Strophe finden: jeder Vers enthält zwei davon, eines in der Mitte und eines am Ende. Die Terzine (terza rima). Sie besteht aus Strophen von drei eilfsylbigen iambischen Versen, von welchen der erste Vers des ersten Terzetts mit dem dritten Verse desselben Terzetts, und der zweite Vers des ersten Terzetts mit dem ersten und dritten des folgenden Terzetts reimt u. s. w. Die Dezime, eine zehnzeilige Strophe, von welcher jeder Vers ein achtsylbiger Trochäus ist ꝛc.

§. 273. Die Assonanz (der Vocalreim) besteht in einem Gleichklang der Endvocale der Verse ohne Rücksicht auf die Consonanten. Sie kommt vorzüglich bei spanischen Dichtern vor, und eignet sich überhaupt nur für Sprachen, die reich sind an volltönenden Vocalen. Damit verwandt ist

die Alliteration (der Buchstabenreim, Stabreim). Sie besteht in der öftern Wiederkehr eines und desselben Consonanten in einem und demselben oder in mehrern zusammengehörigen Versen, bei Verschiedenheit der Vocale. Sie kommt vorzüglich vor in den alten nordischen Gesängen, wo sie die Stelle des Reims vertritt.

§. 274. Zu den vorzüglichern Schriften über Rhythmik und Reim gehören (außer den musikalischen Schriftstellern der Griechen und den Sammlungen der lateinischen Grammatiker von Hel. Putschius Hannov. 1605. 4. und von Fr. Lindemann, Leipz. 1831. ff. 4 Vol. 4.) folgende:

Js. Vossius, de poematum cantu et viribus rhythmi. Lond. 1773.

J. G. J. Hermann, de metris poetarum graecorum et romanorum. Lib. III. Lips. 1796.

Derſ., Handbuch der Metrik. Leipz. 1799.

Derſ., Elementa doctrinae metricae. Lips. 1816.

Derſ., Epitome doctrinae metricae. Lips. 1818.

Klopstock, Fragmente über Sprache und Dichtkunst. Hamb. 1778.

K. P. Moritz, Versuch einer deutschen Prosodie. Berlin 1786.

A. W. Schlegel, Briefe über Poesie, Sylbenmaaß und Sprache, in den Horen von 1795—96, und in den Charakteristiken und Kritiken. Königsb. 1801. 2 Bde. 8.

Joh. H. Voß, Zeitmessung der deutschen Sprache. Königsb. 1802. N. A. 1834. Ihm folgt

K. Besseldt, Beiträge zur Prosodie und Metrik der deutschen und griechischen Sprache. Halle. 1813.

Aug. Seidler, de versibus dochmiacis. Lips. 1811—12. 2 Vol. An Hermann sich anschließend.

A. Apel, Metrik. Leipz. 1814. (Mit neuem Titel 1834) 2 Bde. 8. Gegen Hermann und Voß.

J. H. F. Meinecke, Verskunst der Deutschen, aus der Natur des Rhythmus entwickelt. Quedl. und Leipz. 1817.

J. H. Bothe, Grundzüge der Metrik. Berl. 1817.

W. Lange, Entwurf einer Fundamentalmetrik, oder allgemeine Theorie des griechischen und römischen Verses, nebst einer er-

läuternden Kritik der Hermannischen Grundlehre. Halle. 1820. 8.

Der deutsche Versbau, oder Wortmessung, Wortbewegung und Wohlklang im Verse (von K. B. Garve) Berlin. 1827.

Ed. Munk, die Metrik der Griechen u. Römer. Glogau und Leipz. 1834. Folgt der auf die alten Musiker und Philosophen gegründeten Theorie des A. Boeckh, de metris Pindari, in Vol. I. P. 2. seiner großen Ausgabe Pindars.

Fr. Valentini, gründliche Lehre der italienischen Aussprache, Scansion und Betonung der Verse. Berlin. 1834.

K. E. Geppert, über das Verhältniß der Hermann'schen Theorie der Metrik zur Ueberlieferung. Berlin. 1835.

K. J. Hoffmann, die Principien der wissenschaftlichen Metrik im Gegensatz zu dem Hermann'schen Systeme. Berlin. 1835.

M. Enk, über deutsche Zeitmessung. Mit einem Anhange über die tragischen Versmaaße. Wien. 1836.

J. S. Schütze, Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt und Form. Magdeb. 1802.

Grundzüge einer Theorie des Reims und der Gleichklänge, mit besonderer Rücksicht auf Göthe. Ein Versuch von C. Poggel. Hamm. 1834.

§. 275. Die Dichtkunst hat zur Form die Zeit und zum Organe das lebendige Wort, den gegliederten Laut. Als an die Form der Zeit gebunden vermag die Dichtkunst nicht das ruhige Seyn, sondern nur das bewegte Leben darzustellen, und zwar ist es das geistige Leben, welches sie, gleich der Tonkunst, zum vorzüglichen Gegenstande ihrer Darstellung wählt. Das geistige Leben weiset aber in sich eine zweifache Seite auf, eine subjective und eine objective. Jenes ist, als Gedanke und Gefühl, nach Innen zurückgedrängt und der Anschauung entzogen; dieses tritt in der Aeußerlichkeit hervor und macht sich offenbar in That und Handlung: darum alle Dichtkunst subjectiv oder objectiv ist. Wenn aber der Mensch handelnd auf dem Schauplatze der Geschichte auftritt, so ist ein zweifacher

Fall möglich. Die ewige, alles lenkende Nothwendigkeit erscheinet entweder mit den Absichten und Plänen des handelnden Subjectes einverstanden, oder beide, Freiheit und Nothwendigkeit erscheinen im Widerstreite. Darauf beruhet die Eintheilung der Dichtkunst in die subjective oder lyrische und in die objective, und dieser wieder in die epische und dramatische.

a) Lyrische Dichtkunst.

§. 276. Das lyrische Gedicht war ursprünglich zum Gesange bestimmt, und die Absingung desselben ward von der Leier, lyra, begleitet, von welcher das Gedicht selbst seinen Namen führt.

Nur in der Fülle der Empfindung aber strömet das menschliche Gemüth in Gesänge über, um darin die Regungen seines Innern auszudrücken.

§. 277. Das lyrische Gedicht ist darum subjective Dichtungsart. In ihm tritt der Dichter selbst hervor und offenbart die Gefühle seines Herzens in Beziehung auf einen Gegenstand außer ihm, aber nicht vermittelst einer Beschreibung oder Schilderung, sondern auf eine unmittelbare Weise. Das lyrische Gedicht ist der unmittelbare, positive Ausdruck eines bewegten Gemüthes in einer rhythmischen Aufeinanderfolge gegliederter Töne.

§. 278. In dem Zustande der Empfindung ist das Gleichgewicht der Seele gestöret, die Seele ist aus ihrer Ruhe aufgeregt, in Bewegung gesetzt, und alles, die Thätigkeit des Verstandes und der Phantasie, wird von dieser Bewegung des Gemüthes ergriffen und geleitet; die unmittelbare und nothwendige Folge ist, daß sich der Ausdruck des lyrischen Dichters über die grammatischen Regeln der Sprache erhebet, an welche nur der Ausdruck des kalten Verstandes gebunden ist, und daß in dem Rhythmus

des lyrischen Gedichtes Wechsel und Mannigfaltigkeit herrschet, gleich der Empfindung des Dichters selbst, die nicht gleichmäßig fortschreitet, sondern bald im Steigen, bald im Fallen begriffen ist, jetzt durch hinzutretende Reflexion gehaltener und gelassener, jetzt glühender wieder und aufbrausender wird.

§. 279. Die lyrische Poesie und die Musik sind sich auf das innigste verwandt. Dieses erhellet schon aus dem Uebergange der lyrischen Poesie in Musik und Gesang. Ihre Verwandtschaft aber bewähren sie vorzüglich darin, daß beide Ausdruck des bewegten Gemüthes sind, das lyrische Gedicht in einer rhythmischen Aufeinanderfolge gegliederter Töne, in einer harmonischen Bewegung ungegliederter Töne das Tonstück. Darin liegt auch der Grund, warum beide dem Rhythmus so sehr untergeordnet sind; denn jede Empfindung hat, wie ihre eigene Tonart, so auch ihren eigenen Gang, ihre eigenthümliche Bewegung: nie aber beharret die Seele unveränderlich in einer und derselben Empfindung, mannigfaltige Empfindungen wechseln mit einander ab, oft gehen entgegengesetzte Empfindungen ineinander über, oft tritt an die Stelle der Empfindung der Zustand der Betrachtung und des Nachdenkens u. s. w.; die rhythmische Bewegung der Töne aber soll der Farben-Rythmus des Innern seyn.

§. 280. An der Spitze der lyrischen Poesie stehet die Ode. Die Ode ist der unmittelbare Erguß des in seiner innersten Tiefe aufgeregten, und in Begeisterung versetzten Gemüthes.

Nur das Wahre, nur das Gute, Große und Schöne aber vermag das Gemüth in seiner innersten Tiefe aufzuregen und in Begeisterung zu versetzen: darum ist alles Unsittliche, alles Unedle und Niedrige aus dem Kreise der Ode, ja der lyrischen Poesie überhaupt, ausgeschlossen.

§. 281. Wie in jedem Tonstücke eine Tonart vorherrschet, welche gleich einer unsichtbaren Macht über das Ganze waltet, so wird auch in jeder Ode ein Ton, eine Empfindung vorherrschen, eine Stimmung vorwalten, gleichwohl in der Mitte der mannigfaltigsten Empfindungen: die Ode ist der unmittelbare Ausdruck der Gefühle eines begeisterten Gemüthes in Beziehung auf einen bestimmten Gegenstand außer ihm. Dieses ist die lyrische Einheit. So hören wir in Horazens Ode an den Virgil (B. I. Ode III.) bei dem Wechsel mannigfaltiger Empfindungen die Stimme der zärtlichen, sorgevollen Liebe durchtönen, aus welcher die Empfindungen alle, die in der Ode wechseln, ihren gemeinschaftlichen Ursprung haben.

§. 282. Eine heftige Gemüthsbewegung, eine solche, wo das Gemüth in seiner innersten Tiefe aufgereget ist, hat nur eine bald vorübergehende Dauer, sie erschöpfet sich durch ihre eigene Stärke. Die bald vorübergehende Dauer des leidenschaftlichen Zustandes des Dichters hat Kürze des Gedichtes zur nothwendigen Folge. Kürze der Ode.

§. 283. Durch die Begeisterung wird das Gemüth der Sphäre der Sinnenwelt, wo die Weltansicht nur eine beschränkte und endliche ist, gleichsam entrücket, und in eine höhere versetzet, wo ihm sein Gegenstand in einem ungewöhnlichen Lichte erscheint, und Züge an sich entfaltet, die vorher ungesehen, ungeahnet waren: daher die Fülle und Erhabenheit der Vorstellungen und Bilder, und die ungewöhnliche Lebhaftigkeit der Gefühle, in welche das Gemüth des Dichters sich auflöset, und daher die Visionen, die über die gewöhnlichen Formen und Gesetze hinausgehende Sprache, die ungewöhnlichen Wörter und Wendungen ꝛc. Lyrischer Schwung. Vergl. Horaz, Ode XV. B. I.

§. 284. Das in seiner innersten Tiefe aufgeregte Gemüth verträgt sich nicht mit dem kalten, alles nach streng

logischen Gesetzen ordnenden Verstande. Die Macht eines heftigen Gefühles zerreisset alle Fäden, welche die Ideen der Menschen in einem logischen Zusammenhange halten, sie nöthiget die Phantasie, große Reihen von Gedanken, die Zwischen-Ideen, zu überspringen, und die Uebergänge von dem Einen zum Andern im Dunkel zu lassen: daher die lyrische Unordnung, die es aber mehr für den logisch-ordnenden Verstand, als für die Phantasie ist. Es ist freilich in der Ode nicht die Ordnung, wie in der Gedankenreihe eines logisch-ordnenden Verstandes, aber eine den Gesetzen der Phantasie und Empfindung angemessene.

Als Beispiel diene Horazens Ode an die Kalliope (B. III. Ode IV.)

* Nach der Verschiedenheit der Gegenstände unterscheidet man gewöhnlich verschiedene Arten der Ode, und theilt sie bald in heroische und didaktische; bald in heroische, sentimentale und didaktische, und die letztere wieder in philosophische und satyrische; bald in religiöse, heroische und philosophische; bald in religiöse, heroische und didaktische. Allein keine dieser Eintheilungen ist erschöpfend und keine hat feststehende Grenzen.

D. H.

§. 285. Niederer als die Ode stehet das Lied. Das Lied ist, wie die Ode, lyrischer Natur, indem es der unmittelbare Ausdruck einer Empfindung ist; aber die Empfindung, welche sich in dem Liede ausspricht, ist leichterer und sanfterer Art, welche weder das gesammte Gemüth ergreift, noch in seiner innersten Tiefe aufreget: daher theilet das Lied mit der Ode weder den lyrischen Schwung, den kühnen Gebrauch ungewöhnlicher Wörter und Wendungen, noch die lyrische Unordnung. Es ist der einfache, reine Ausdruck der Freude, die sich von selbst in Gesang auflöset, die unmittelbare kunstlose Ergießung heiterer Gefühle oder eines fröhlichen Gemüthes. Natürlichkeit, Einfachheit, Leichtigkeit und Annehmlichkeit sind die Vorzüge des Liedes.

Die Versart in dem Liede ist gleichartiger und sein Sylbenmaaß einfacher, als in der Ode; denn es ist mehr Ruhe in dem aufgeregten Gemüthe, welches sein Inneres in dem Liede verkündigt, und mehr Gleichgewicht in seinen Bewegungen.

Uebrigens läßt sich das Lied nicht streng von der Ode abgrenzen, indem auch das Lied nicht selten einen höhern Flug nimmt, wodurch es sich der Ode nähert, wie z. B. Gleim's Siegeslied nach der Schlacht bei Lissa.

Das Lied verschmäht auch, wie die Ode, die dramatische Einkleidung nicht, z. B. das Carmen nuptiale von Catull, Damöt und Lesbia von Kleist ꝛc.

* Nach der Verschiedenheit des Inhaltes unterscheidet man auch verschiedene Arten von Liedern, hauptsächlich geistliche und weltliche. Die letztern nennt man nun bald Volkslieder, bald Nationallieder oder patriotische, bald leidenschaftliche, bald gesellige ꝛc.

D. H.

§. 286. In der Ode, wie in dem Liede, waltet die Empfindung vor, in dem Epigramme die Reflexion.

Wird in Beziehung auf einen äußern merkwürdigen Gegenstand die Empfindung nur so lang festgehalten, daß darüber eine Reflexion ausgesprochen werden kann, so entsteht das Epigramm. Der Gedanke aber, der in dem Epigramme ausgesprochen wird, muß wahr, treffend, geistvoll seyn, und den Gegenstand in einem seltenen und interessanten Lichte zeigen, und der Ausdruck dieses Gedankens einfach, kurz, deutlich und bestimmt. In dem Epigramme muß das Seltene oder Wichtige des Gegenstandes mit meisterhaften Zügen gezeichnet werden, aber nur mit wenigen Pinselstrichen und wie im Vorübergehen.

§. 287. Der Wortbedeutung nach scheint das Epigramm den Aufschriften auf Denkmälern seine Entstehung zu verdanken; darum auch Lessing das Wesen desselben

in Erwartung und Auflösung setzte. Das Denkmal nämlich selbst erreget Erwartung bei den Vorübergehenden über seine Veranlassung und Bestimmung, und die Inschrift ertheilet Aufschluß darüber. Doch dadurch ist der Kreis des Epigrammes zu eng gezogen; denn es gibt viele Epigramme von ausgezeichnetem Werthe, in welchen dieser Gegensatz nicht Statt findet. In der Kürze und Klarheit des Gedankens und Ausdrucks, bei dem Treffenden, Seltenen und Geistvollen des ersten, bestehet das Wesen des Epigrammes.

* Verwandt mit dem Epigramme ist das Räthsel, d. i. die poetische Darstellung des unaufgelösten, aber nach Auflösung strebenden, Widerspruches der äußern Merkmale, Eigenschaften und Beziehungen eines absichtlich verschwiegenen Gegenstandes. Sinnigkeit in der Wahl des Gegenstandes und Anmuth in der Darstellung sind die hervorragenden Eigenschaften desselben; seine bleibende Wahrheit hat es aber darin, ein Abbild des Universums oder des großen Welträthsels zu seyn. — Abarten des Räthsels sind die Charade und der Logogriph.

D. H.

§. 288. Der Ode der antiken Poesie entspricht die Canzone der modernen, die eigentliche lyrische Ode der Italiener. Sie hat durch Petrarca die größte Vollendung und Mannigfaltigkeit erhalten.

Doch erhebet sich die Canzone nicht in dem kühnen Auffluge der Ode, sie sinket aber auch nicht zu der Einfachheit des Liedes herab, sondern schwebet in der Mitte zwischen beiden. Der Inhalt der Canzone ist schwärmerische, romantische Liebe, ihr Charakter ächte Sentimentalität.

* Die von Petrarca vorzüglich ausgebildete Canzone besteht aus mehrern Stanzen von eilf- und zwölfsylbigen Versen. Die Zahl der Strophen und Verse ist willkührlich und die Verschlingung der Reime sehr mannigfaltig. Nach einer Reihe von

fünf bis zehn Stanzen, die genau einem und demselben Gesetze folgen, schließt die Canzone gewöhnlich mit einer kleinern Stanze, die meistens den Abschied des Dichters von seinem Liede enthält und ripresa, congedo, comiato, tornata und licenza genannt wird. Von dieser canzone Petrarchesca oder toscana unterscheidet man die canzone Anacreontica, gewöhnlich canzonetta genannt, die aus kürzern Versen besteht und gewöhnlich leichte, anmuthige Lieder der Freude, der Liebe und des Scherzes enthält, obwohl ihr auch ein feuriger und ernster Ton nicht fremd ist. Für Gedichte von kühnem, feierlichem und erhabenem Inhalte eignet sich mehr die canzone Pindarica oder canzone alla Greca, welche, nach Art der Strophe, Antistrophe und Epode in den griechischen Chören, in volta, rivolta und stanza, oder in ballata, contraballata und stanza eingetheilt wird. Seltener und seit dem 16ten Jahrh. nicht mehr gewöhnlich ist die canzone a ballo, die ursprünglich zum Tanze gesungen wurde.

D. H.

§. 289. Die eigentlichen Lieder in der romantischen Poesie sind das Madrigal, Rondeau, Triolett, Sonett, Ergießungen sanfter Empfindungen oder auch leichte und sinnreiche Spiele des Verstandes, ausgezeichnet vorzüglich durch das Technische ihrer Form, welches indessen den Dichter nicht selten als Fessel drückt.

Das Madrigal bestand ursprünglich aus sechs bis eilf Zeilen, und jede Zeile aus gleichen eilfsylbigen Versen. In der Folge aber ging man von beiden Vorschriften ab, so daß das Madrigal keinen bestimmten Mechanismus der Form hat: doch behielten die mancherlei Madrigale meistens ihre vorige Länge bei und wechselten nur in Hinsicht ihrer Breite. Als Beispiel dient „der Wunsch einer Schäferin, oder „der Burgunder" von Hagedorn.

§. 290. Künstlicher, aber ebenfalls wieder in sich veränderlich, ist der Mechanismus des Rondeau. Es bestehet gewöhnlich aus drei, höchstens vier Strophen, von

welchen jede zwei in sich verschlungene Reime enthält. Nach dem dritten Verse wird der erste, und nach dem sechsten werden die beiden ersten Verse wiederholt. Z. B. Die Empfindung des Frühlings von Hagedorn.

* Nach einem andern Mechanismus besteht das Rondeau aus 13 Versen, deren neunter und dreizehnter das erste Wort oder die Hälfte des ersten Verses als Refrain wiederholen. Es kommen darin nur zwei Reime, der eine fünfmal und der andere achtmal vor.

D. H.

§. 291. Das Triolett ist ein abgekürztes Rondeau, oder eine Strophe des Rondeau, und hat daher mit ihm einen gleichen Mechanismus. Es besteht gewöhnlich aus acht Versen, in welchen nur zwei Reime wechseln. Nach der dritten Zeile wiederholt sich der erste Vers, und nach der sechsten Zeile die beiden ersten Verse, z. B. Hagedorn's: „Der erste Tag im Monat Mai ꝛc."

§. 292. Das Sonett besteht aus vierzehn Versen in zwei Quadrains und in zwei Terzetts getheilt, und jeder Vers aus Jamben oder Trochäen: die Zahl der Sylben ist willkührlich, doch sind die eilfsylbigen, ferner neun- und zehnsylbige und zehn- und eilfsylbige am gebräuchlichsten. In den beiden Quadrains wechseln zwei Reime, und vier männliche und vier weibliche Endungen ab: und so kommen ebenfalls in den beiden Terzetts nur zwei Reime vor: verschieden aber ist die Art, wie die Reime ineinander verschlungen werden. In einigen Sonetten reimet der erste Vers der ersten Strophe mit dem vierten der ersten, und mit dem ersten und vierten der zweiten Strophe. Die beiden mittlern der ersten und zweiten Strophe reimen wieder unter sich. Der erste Vers der dritten Strophe reimet mit dem ersten der vierten Strophe, der zweite mit dem zweiten, der dritte mit dem dritten. Z. B. An Novalis v. A. W. Schlegel.

In andern Sonetten reimen die zwei ersten Verse der dritten Strophe unter sich, dann der dritte dieser Strophe mit dem zweiten der vierten und der erste der vierten Strophe mit dem dritten derselben Strophe. Z. B. Freiheit und Dienstbarkeit von Opitz.

Eine andere Art der Verschlingung der Reime ist, daß in der dritten Strophe der erste und dritte Vers unter sich reimen, dann der zweite der dritten mit dem ersten der vierten Strophe reimet, und die beiden letzten der vierten Strophe unter sich. Z. B. An die Morgenröthe, v. Bürger.

* Andere kleine Dichtarten, und zum Theil poetische Spiele sind: das Impromptu, die Bouts rimés (Sonnet en blanc), die Lais der Franzosen, die Glosse der Spanier und Portugiesen ꝛc.

D. H.

§. 293. Eine besondere Erwähnung verdienen in der lyrischen Poesie die Minnelieder, welche zwischen der antiken und der romantischen Poesie in der Mitte stehen. Sie sind die zartesten Klänge eines unbefangenen unschuldigen Gemüthes, die kindlich einfachsten Ergießungen der herzlichsten, reinsten Gefühle mit der innigsten Wahrheit gepaaret, oder, wie ein Kunstlehrer sie nennet, frohe Kinder der Einfalt und lieblichen Unschuld.

Der Hauptgegenstand der Minnelieder ist die Liebe (Minne), in deren heilige und süße Gefühle das Herz des Dichters ganz aufgelöst ist; aber die Liebe ist ihm nicht ein idealisches Sehnen, wie dem Petrarca, sondern das goldne, spielende Leben des Lenzes, das kindliche Ergötzen an wahrhaften Freuden: und in seinem Liede drückt er all' die Freuden und Schmerzen der Liebe, all' die Ahnungen und Träume seiner kindlich-reinen Phantasie, all' sein Sehnen und Hoffen, wie er es empfindet und erkennet, rein und ungekünstelt, zart und lebendig aus.

§. 294. Ueber den Ursprung der lyrischen Poesie läßt sich eben so wenig eine befriedigende historische Aufklärung geben, als über den Ursprung der Poesie überhaupt.

Die ältesten Ueberreste der lyrischen Poesie sind die hebräischen. Neben mehrern den mosaischen und prophetischen Schriften eingewebten Gesängen ist hier vorzüglich auszuzeichnen das hohe Lied. Vgl. C. W. Justi, Nationalgesänge der Hebräer. Marb. und Leipz. 1803—18. — Dessen Anthologie althebräischer Poesie.

Außer den Hebräern sind unter den orientalischen Völkern vorzugsweise anzuführen die Chinesen, Perser und Araber. Die alten chinesischen Lieder, welche Kong-fu-tseu im 6ten Jahrh. v. Chr. unter dem Namen Schi-King zusammenstellte, hat neuerlich Rückert durch seine vortreffliche deutsche Bearbeitung uns näher gebracht (Schi-King, dem Deutschen angeeignet von Fr. Rückert. Altona. 1833).

Die berühmtesten persischen Oden- und Liederdichter sind: Rudegi, Anssari, Assadi, Anwari oder Enveri, Saadi, Hafis (dessen Divan, übers. v. Hammer. 3 Bde. 1812—15), Dschami, Feisi. — Vgl. Anthologia Persica. Wien, 1778. — Jos. v. Hammer, Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blumenlese aus 200 persischen Dichtern. Wien. 1818. J. v. Hammer-Purgstall, Duftkörner aus persischen Dichtern gesammelt. Stuttg. 1836. — v. Göthe, westöstlicher Divan u. s. w.

Unter den Arabern waren schon in der Zeit vor Mohammed mehrere Dichter berühmt. Besonders bekannt sind aus dieser Periode die unter dem Titel „Moallakat" gesammelten Preisgedichte. Eine reiche Sammlung der arabischen Poesien nach Mohammeds Zeiten enthalten die beiden Hamasah (Anthologien). Besondere Auszeichnung als

Lyriker verdienen Motenebbi (übers. v. Hammer. Wien. 1824) und Abu Ismael Tograi. — Vgl. Rosenmüller, über die arabische Dichtkunst vor Mohammed, in den Nachträgen zu Sulzer. Bd. V. — The Moallakat by W. Jones. Lond. 1783. Deutsch mit Erläuterungen von A. Th. Hartmann. Münster. 1802. Alb. Schultens, monumenta vetustiora Arabum. Lugd. Bat. 1740.

J. v. Hammer-Purgstall, Geschichte der osmanischen Dichtkunst. Mit einer Blüthenlese aus 2200 Dichtern. 2 Bde. Pest. 1836. — Fr. Rückert, Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenland. (Gedichte). Berlin. 1837.

§. 295. Unter den lyrischen Dichtern der Griechen glänzt im Gebiete der Ode als Stern erster Größe der göttliche Pindar in seinen olympischen, pythischen, nemeischen und isthmischen Siegesgesängen, ausgezeichnet durch die unendliche Fülle und Fruchtbarkeit seines Genie's und den kühnen Aufflug seines begeisterten Gemüthes bei einer unendlichen Milde, Ruhe und Besonnenheit. — Von dem hochgerühmten Alkaios haben wir nur noch Fragmente übrig. — Der als lyrischen Dichterin berühmten Sappho werden von den Alten Hymnen, Oden, Elegien und Epigramme zugeschrieben. Die wenigen von ihr noch übrigen Fragmente zeugen von großer Tiefe und Innigkeit des Gefühls.

Unter den römischen Odendichtern steht einzig da Horaz. Zwar ist nicht zu verkennen, daß er sein Feuer an der Glut der griechischen Muse angezündet, daß der größte Theil seiner lyrischen Gedichte Nachahmungen griechischer Muster, ja zum Theil bloß Uebertragungen aus dem Griechischen sind, und daß er den erhabenen Schwung Pindar's nicht erreichte; dagegen zeichnen sich die ihm eigenthümlich angehörenden Gedichte bald durch Feinheit des Geistes, bald

durch Grazie und Jovialität, bald durch das hohe Gefühl der Römertugend aus.

Unter den neuern lateinischen Odendichtern sind mit Auszeichnung zu erwähnen: Jac. Balde, und nach ihm M. C. Sarbievius.

§. 296. Wenn auch die neuern Odendichter das Wesen der höhern Lyrik oft verkannten und den Mangel an Begeisterung durch Wortklang und rhetorischen Schwulst zu ersetzen suchten; so ist doch nicht zu verkennen, daß die neuere poetische Literatur einen großen Reichthum von Oden besitzt, die an Feuer, Schwung und Schönheit des Ausdrucks den Mustern der Alten an die Seite gesetzt zu werden verdienen.

Als die besten Odendichter sind zu nennen: Unter den Italienern: Petrarca, Testi, Guidi, Redi, Chiabrera, Frugoni.

Unter den Franzosen: P. de Ronsard, Fr. de Malherbe, J. B. Rousseau, L. Racine, Gresset, Thomas, Ponce Denis, Ecouchard Lebrun, Delisle, Alph. de Lamartine, Victor Hugo.

Unter den Engländern: Waller, Cowley, Dryden, Pope, Collins, West, Gray, Shenstone, Penrose, Smart, Johnson, Logan, Th. Warton, Mason, Miß Carter, Woolcot, Lord Byron.

Unter den Deutschen: v. Haller, v. Hagedorn, v. Creuz, v. Gemmingen, Utz, v. Cronegk, Weisse, Frau Karschin, Gleim, Ramler, Klopstock, Denis, Mastalier, Kretschmann, die beiden Grafen zu Stolberg, Voß, Schiller, Matthisson, Stägemann, Hölderlin u. A. — Sammlungen: Oden der Deutschen. Leipz. 1778. — Oden und Elegien der Deutschen. Zürich. 1785.

Unter den Niederländern: v. Hooft, Jost de Vondel, Feith, Bilderdijk, Helmers.

Unter den Dänen: Kingo, J. Ewald, Thaarup, Baggesen (der auch in deutscher Sprache dichtete), Ingemann.

Unter den Schweden: Kellgren, Atterbom, Tegner. — Vergl. Skandinavische Bibliothek: eine Zeitschrift, enthaltend: eine fortlaufende Auswahl des Ausgezeichnetsten und Neuesten aus der dänischen, schwedischen und norwegischen Literatur in sorgfältig bearbeiteten Uebertragungen. Redig. von J. B. v. Schepelern u. A. v. Gähler. 1r Jahrg. Leipz. 1836.

Unter den Polen, aus der neuesten Zeit: Mickiewicz (Ad. Mickiewicz, sämmtliche Werke. 1r Thl. Gedichte. Aus dem Polnischen übertragen von C. v. Blankensee, Berlin. 1836.), Odyniac.

Unter den russischen Odendichtern werden genannt: Petrow, Derschawin, Schukowsky. Nebst Andern hat von Borg Manches aus der russischen Lyrik ins Deutsche übersetzt.

Unter den Neugriechen mögen hier außer Andern, deren Lieder sich oft dem Schwunge der Ode nähern, vorzüglich erwähnt werden: Kalwos und Rhizos Nerulos.

§. 297. Von den vielen Liederdichtern Griechenlands sind uns größten Theils nur noch die Namen und einzelne Fragmente übrig. Besonders bemerkenswerth sind die sogenannten Skolien, welche verschiedenen Inhaltes waren und als Tisch- und Trinklieder gesungen wurden. (Eine Sammlung solcher Skolien gab Ilgen heraus. Jena. 1798). — Muster von Leichtigkeit, Lieblichkeit und Anmuth sind die Lieder Anakreons.

Als römische Liederdichter sind ausgezeichnet Horaz und Catull.

§. 298. Zu den vorzüglichsten neuern Liederdichtern gehören:

Bei den Italienern: Chiabrera, Testi, Rolli, Metastasio, Filicaja, Zappi, Nolli, Algarotti, Frugoni, L. Savioli, G. de Rossi, G. Fantoni, Ippol. Pindemonte. Als Dichter geistlicher Lieder: Menzoni, Arici, Mamiani, Borghi, Bucceleni.

Bei den Spaniern, die vorzüglich an herrlichen Volksliedern reich sind: Garcilasso de la Vega, Esteban Manuel de Villegas, Luis de Leon, Vicente de Espinel.

Eine Sammlung der bessern ältern Lieder der Portugiesen hat Garcia de Rasende 1516 herausgegeben. Der von J. Jose Ferreira Gordo 1790 in Madrid aufgefundene portugiesische „Cancioneiro," welcher Poesien von 150 Dichtern aus dem 15ten Jahrh. enthält, ist nicht weiter bekannt geworden. Eine besondere Erwähnung verdienen B. Ribeyro, Saa de Miranda und Montemayor, welche letztern aber beide mehr in spanischer als in portugiesischer Sprache dichteten; ferner Ferreira und L. v. Camoens. In der neuesten Zeit ist vorzüglich berühmt Don Francesco Manoel und D. J. G. de Magalhaens.

Die französischen Lieder lassen sich, wie in Hinsicht auf ihr Alter, so auch in Hinsicht auf ihren Charakter in zwei Classen bringen. Der Charakter der ältern französischen Lieder ist Naivetät und fröhlicher Witz, der Charakter der neuern ist Munterkeit und mitunter Frivolität. Ausgezeichnet sind Ant. du Ligier de la Garde, verheirathete Deshouillieres und ihre Tochter Ant. Therese; humoristisch tändelnd: A. Lainez, Ch. A. de la Fare, G. A. de Chaulieu und A. V. de Senécé; heiter: A. H. de la Motte und A. Piron; liebenswürdig, naiv und muthwillig: P. Colardeau und J. P. L. Gresset; C. J. Dorat, spielend; J. J. le Franc

Marq. de Pompignan, religiös; J. P. de Berni, erotisch; S. R. N. de Chamfort, geistreich; die Dichterin Dufresnoy, zart und lieblich. Zu den beliebtesten Liederdichtern der neuesten Zeit gehören: Delavigne; Desaugiers; P. J. de Beranger, der erste unter den lebenden Volksdichtern; P. E. Debraux; A. Chenier; Lamartine, durch vollendete Form, Anmuth, Süßigkeit und eine bisher ungekannte Harmonie der Sprache hervorragend; Hugo Victor, das Haupt der neuromantischen Schule. — Sammlungen: Recueil de chansons choisies. A la Haye 1736—46. 8 Vol. — Anthologie française. Paris. 1767. 3 Vol.

Bei den Engländern: Edm. Spenser, Shakspeare voll Originalität, Edm. Waller, Prior, Landsdown, Shenstone; Ramsey und Burns vorzüglich im schottischen Volksliede, Mrs. Barbauld, Aikin, Miß Carter, Thom. Moore, Lord Byron, Watts, Hervey, Will. Howitt, Felicia Hemans, Maria Howitt, Lätitia Landon. — Sammlungen, Aikin, Essay on Song-Writing, with a Collection of Englisch Songs. Lond. 1774. — Ramsay, Teatable-Collection. Lond. 1760. — Vorzüglich: A select collection of Englisch Songs. Lond. 1783.

Bei den Deutschen fängt die lyrische Poesie, nachdem sie mit den Minnesängern gewisser Maßen verstummt war, erst im 16ten Jahrh. an sich wieder zu heben. Martin Luther bleibt ausgezeichnet im Kirchenliede. In der ersten Hälfte des 17ten Jahrh. entfalteten sich die ersten Blüthen des neuern deutschen Liedes in G. R. Weckherlin, M. Opitz, Flemming, Dach u. A. P. Gerhard; A. Gryphius u. A. Thscherning ragten besonders hervor im Kirchenliede. In der zweiten Hälfte des 17ten und im Anfange des 18ten Jahrh. schien die liebliche Blüthe wieder

von tauben Knospen verdrängt zu werden, und erst mit Hagedorn trat eine neue Blüthenzeit hervor, die nun zu den herrlichsten Früchten reifte. Bleibende Namen haben sich von jetzt an erworben: N. D. Gieseke; Gleim, besonders durch seine Kriegslieder; J. N. Götz; H. W. v. Gerstenberg; J. Andr. Cramer, J. A. Schlegel und Ch. F. Gellert durch ihre geistlichen Lieder; Ch. F. Weiße, ausgezeichnet durch Leichtigkeit, Unbefangenheit und Natürlichkeit; Klopstock, gleich groß in der Ode wie im Liede, insbesondere im geistlichen; Fr. Nicolai, Lessing, Gotter, Boie, Hölty, Mart. Miller, Zachariä, v. Cronegk; Joh. Gg. Jacobi, zartsinnig und tieffühlend; v. Göckingk, voll Naivetät und Zartheit des Gefühls; Chr. Fr. D. Schubart, im Volksliede; Matth. Claudius, voll Originalität und Laune, fromm, naiv und volksthümlich; Gottf. v. Herder, besonders verdient durch seine Sammlung der Volkslieder; Al. Blumauer; Casp. Lavater, im schweizer'schen Volksliede und Kirchengesange; Niemeyer und Bürde im geistlichen Liede; Bürger, vorzüglich im Volksliede; Joh. H. Voß, bald voll zärtlichen Gefühles, bald voll jovialischer Laune und lachenden Scherzes; Fr. Matthisson, v. Salis, Overbeck; Ch. Fr. Neander und G. B. Funk im religiösen Lied; v. Göthe's Lieder tragen den Stempel eines echt griechischen Geistes. Heiter schauet der Dichter in die Welt hinein und frei behandelt er seinen Gegenstand, er freuet sich seiner Kraft, er schwelget in dem Kunstgefühle, aber ohne zu schwärmen und in Gefühle zu zerfließen; Fr. v. Schiller, Fr. Müller, der Maler beigenannt; Schink, Novalis (Fr. v. Hardenberg), Frau von der Recke, Knapp, v. Wessenberg, Witschel, Krummacher, M. von Schenkendorf, Strack, Freudentheil und Hesekiel im geistlichen Liede; Ludw. Tieck,

Baggesen, Th. Körner, J. P. Hebel, der sinnige und gemüthvolle Verfasser der allemannischen Gedichte; Uhland, Hölderlin, Rückert, Schwab, Graf v. Löben in seinen trefflichen Herbstliedern, L. Follen im Kriegsliede; A. Kopisch im humoristisch-geselligen Liede; Chamisso u. A. — Sammlungen: Ramler, lyrische Blumenlese. Leipz. 1774—78. 2 Bde. — Volkslieder. Leipz. 1778—79. 2 Bde. — Lieder der Deutschen (gesammelt von H. H. Fueßli. Zürich. 1788. 2 Bde.) — Matthisson, lyrische Anthologie. Zürich. 1803—7. 20 Bde. — Lyrisches Schatzkästlein der Deutschen. Herausg. von O. F. Gruppe. Berlin. 1836. Geistlicher Liederschatz. Berlin. 1832. — A. J. Rambach, Anthologie christlicher Gesänge aus allen Jahrhunderten der Kirche. Altona und Leipz. 1817—33. 5 Bde. — Evangelisches Gesang- und Gebetbuch für kirchliche und häusliche Andacht. Hamburg. 1833.

Bei den Niederländern sind vorzüglich zu erwähnen: F. van Marnix im Volksliede; P. C. Hooft, als Erotiker; Joost van Vondel; Hugo Groot, Dirk Raf. Kamphuisen und J. Vollenhove im geistlichen Liede; Dan. Jonctys, als Erotiker; J. Bellamy, ausgezeichnet durch seine vaterländischen Gesänge; Jac. Bellamy, H. van Alphen in religiösen Gesängen; W. Bilderdijk, der Erste unter den holländischen Dichtern des 19ten Jahrh. Ihm zunächst stehen als Lyriker: J. Kinker, Fr. Helmers, die Brüder Klijn, Spandaw, Loots und Tollens.

Die vorzüglichern dänischen Liederdichter sind: Th. Kingo, aus dem 17ten Jahrh. im geistl. Liede; aus dem 18ten und 19ten Jahrh.: J. Ewald, J. N. Brun; C. Frimann, classisch im Volksliede; J. Baggesen, Ingemann.

Von den Schweden wird Bellmann als der origi-

nellste Dichter und als der Anakreon seines Vaterlandes verehrt. Ferner sind als Liederdichter auszuzeichnen: Kellgren, Leopold, Frau Lenngren, und aus der neuern Zeit: Atterbom, Tegner, Stagnelius, Nicander und A.

In der polnischen Liederliteratur sind bekannt: Fr. Kniaznin, witzig und gefällig, besonders in seinen erotischen Liedern; Karpinski durch seine Nationalgesänge; Garczynski durch seine trefflichen Kriegslieder; Mickiewicz, u. A. — Eine Sammlung polnischer Volkslieder, die man Krakowiaken, Krakauer Lieder nennt, hat W. Zaleski herausgegeben. Lemberg. 1833. Deutsch. Leipz. 1833.

Unter den russischen Liederdichtern werden vorzüglich genannt: M. M. Cheraskow, W. Kapnist, Iw. Dmitriew.

Beachtenswerth sind auch die serbischen Volkslieder, welche Wuck herausgab. Leipz. 1823. ff. 3 Bde. Deutsch zum Theil von Talvi. Mit einer histor. Einleitung 1825.

In der neuern böhmischen Literatur werden vorzüglich genannt: Fr. Lad. Celakowsky, Winareki, Schaffarik, Swoboda u. A.

Unter den Neugriechen sind vorzüglich berühmt die patriotischen Gesänge des Rigas und Christopulos. — Volkslieder, durch Innigkeit und Naivetät ausgezeichnet, zwar größten Theils aus früherer Zeit, doch auch bis zum Anfang des Freiheitskampfes selbst herabreichend, hat Fauriel gesammelt in den „Chants populaires de la Grece moderne.“ 2 Bde. Paris. 1824—25. Deutsch von Wilh. Müller, 2 Bde. Leipz. 1825; und von einem Ungenannten, 2 Bde. Coblenz. 1825. — Ferner: E. F. v. Schmid-Phiseldeck, Auswahl neugriechischer Volkspoesien. Braunschw. 1827. — K. Th. Kind, neugriechische Volkslieder, in der Ursprache und übersetzt.

Grimma. 1827, und desselben neugriechische Poesien im Urtexte, Leipz. 1833. Vgl. dessen neugriechische Chrestomathie. Leipz. 1835.

§. 299. Die griechischen Epigramme sind von dem mannigfaltigsten Inhalte und dienten Anfangs als geistreiche Zierden der Denkmäler; später bewegten sie sich frei als heitere Spiele des Geistes, sich nicht selten der gnomischen und erotischen Elegie annähernd. Im alexandrinischen Zeitalter enthielten sie, außer allerlei geistreichen Einfällen, auch oft künstliche Beschreibungen in gefälliger Form, und näherten sich in den ersten christlichen Jahrhunderten immer mehr dem spätern witzigen Epigramm. Seit Justinians Zeit findet man an dem byzantinischen Hofe eine Reihe von Epigrammendichtern, die mit Glück an die frühern Muster sich anschlossen. Epigrammatische Anthologien sammelten Meleager, Philippus, Agathias, Constantinus Kephalas und Maximus Planudes. Nur die reichen Sammlungen der beiden letztern aber sind bis auf uns gekommen. Herder hat viele der schönsten und lieblichsten Blumen aus denselben auf deutschen Boden verpflanzt, und Fr. Jacobs über 700 Stücke ins Deutsche übertragen unter dem Titel: Tempe v. Fr. J. Leipz. 1803. 2 Bde., vermehrt und verbessert als erster Band von „Leben und Kunst der Alten," Gotha. 1824.

Bei den Römern hat das Epigramm durch Martial den eigenthümlichen Charakter des Witzes, der Ironie und der Satyre erhalten. Ausonius nahm sich ihn zum Muster, ohne ihn aber immer zu erreichen. Claudian nähert sich hin und wieder der Einfachheit des griechischen Epigramms. Auch können manche kleine Poesien Catulls hieher gerechnet werden. — Sammlung: Petri Burmanni secc. Anthologia veter. Lat. epigrammatum et poematum. Amstel. 1759 — 73. 2 Vol. 4.

Von den neuern lateinischen Dichtern haben sich als Epigrammatisten hervorgethan: Th. Morus, Joh. Secundus, S. Lemnius, Pet. Lotichius Secundus, M. H. Vida, Joh. Owen u. A.

§. 300. Die Italiener haben diese Dichtungsart wenig bearbeitet. Indessen hat man doch gelungene Epigramme von Luigi Alamanni, Giov. della Casa, Loredano, Casoni, Guarini, Zappi, Bertola, Angelo d'Elci, u. A.

Die spanische Nation ist in dieser Beziehung noch unfruchtbarer, so daß fast nur Quev. Villegas genannt werden kann.

Reich an Epigrammen sind die Franzosen, und es gibt fast keinen französischen Dichter, der nicht einige Versuche in dieser Dichtungsart gemacht hätte. Ihre Epigramme sind aber in Martial's Geist gedichtet, beißend, giftig, von Witz durchdrungen. Zu den geistreichsten gehören: Marot, Saint Gelais, Gombaud, Maynard, J. B. Rousseau, Senecé, Panard, Piron, Ponce Denis Ecouchard Lebrun u. A. — Sammlungen: Nouveau recueil des Epigrammatistes François, anciens et modernes, par M. Bruzen de la Martiniere. Amstel. 1720. 2 Voll. — Nouvelle Anthologie Françoise, ou choix des Epigrammes etc. Paris. 1769. 2 Voll.

Unter den Engländern, welche im Allgemeinen in leichten poetischen Spielen des Witzes nicht sehr glücklich sind, lieferten doch manche gelungene Epigramme: Waller, Butler, Dryden, Prior, Swift, Poppe u. A.

Die Deutschen haben einen großen Reichthum von Epigrammen, welche aber bis auf Göthe, der zuerst dieser Dichtungsart ihren ursprünglich elegischen Charakter wieder gab, größten Theils in Martial's Geist gedichtet sind. Zu den berühmtern ältern deutschen Epigrammatisten gehören:

Opitz, Olearius, Andr. und Christ. Gryphius, insbesondere v. Logau und Wernicke. Zu den neuern: v. Hagedorn, Kästner, Lessing, E. v. Kleist, Göckingk, Kretschmann, Voß, Pfeffel, Bürger, Blumauer, Hensler, Kuh, v. Göthe, v. Schiller, Haug, Weisser, v. Brinkmann. — Sammlungen: Sammlung der besten Sinngedichte der deutschen Poeten. Th. I. Riga. 1766. — Epigrammatische Blumenlese (von Rühl). Offenb. 1776 — 78. 3 Thle. — Sinngedichte der Deutschen (von Brumbey). Leipz. 1780. — Sinngedichte der Deutschen (von Fueßli). Zürich. 1788, oder sechster Theil der allgemeinen Blumenlese der Deutschen. — Blumenlese deutscher Sinngedichte. Berlin. 1789 — 91. 2 Bde. — F. C. Weisser, Sinngedichte. Zürich. 1805 — 6. 2 Bde. — Epigrammatische Anthologie, herausg. v. C. P. Schütz. Halle. 1806. 2 Bde.

§. 301. An der Spitze der modernen Lyriker steht Petrarca. Zwar war das Sonett bei den Provencalen und Italienern schon im 13ten Jahrh. im Gebrauche; jedoch erhielt dasselbe, so wie die Canzone, seine Vollendung erst durch Petrarca. Seine Canzonen und Sonette stehen aber als unerreichte Muster da, nicht blos in Hinsicht auf Vollendung der Form, sondern auch in Hinsicht auf Innigkeit der Empfindung und Anmuth des Ausdruckes. Die Liebe, welche sie athmen und aussprechen, ist jene romantische, platonische, welche nur in der Anbetung ihre Befriedigung findet. Zu seinen, unter dem Namen der Petrarchisten bekannten Nachahmern, gehören unter den Italienern vorzüglich: Sannazaro, P. Bembo, Della Casa, Torq. Tasso, Guarini, Marino, Testi, Filicaja, Guidi, Zappi, Frugoni, Metastasio, Gozzi, u. A. — Vor Petrarca zeichnete sich in Canzonen und Sonetten vorzüglich aus: Danti Alighieri. — In der Canzone

Pindarica stehen oben an Luigi Alamanni und Chiabrera; der letztere ist auch musterhaft in der Canzone Anacreontica. — Eine der besten Sammlungen ist die von Gobbi: Scelta di Sonetti e Canzoni de' piu eccellenti rimatori d'ogni Secolo. Venet. 1727. 4 Voll. 12.

Auch an Madrigalen sind die Italiener reich. Neben Petrarca sind hier besonders zu nennen: Guarini, Torq. Tasso, Zappi, Lemene.

Zu den vorzüglichern spanischen Petrarchisten gehören: Boscan, Garcil. de la Vega, de Mendoza, und A.

Unter den Portugiesen verdienen unter Andern besondere Erwähnung: Luis de Camoens, Ferreira, Don Franc. Manoel. Eine Sammlung der portugiesischen Sonettisten besorgte Matth. Perreira da Sylva unter dem Titel: A Fenix renascida, ou obras poeticas dos melhores engenhos Portugeses. 5 Voll. 2te Aufl. Liss. 1746. — Eine zweite Sammlung erschien unter dem Titel: Eccos que o clarim de fama da; Postilhao de Apollo etc. Lissab. 1761.

Auch die Franzosen haben mehrere gute Sonettendichter aufzuweisen, z. B. Saint Gelais, Maynard u. s. w. Besonders aber haben sie in dem Madrigal, Rondeau, Triolett und in andern kleinen, spielenden und scherzenden Dichtungsarten die glücklichsten Versuche gemacht; im Madrigal vorzüglich Montreuil, Moncrif, Lainez; im Rondeau Clement Marot, Madame Deshuilleres, Jean de la Fontaine, Sarasin. — Dulot, um 1646, ist der Erfinder der Bouts rimés. — In allerlei lyrischen Kleinigkeiten und Tändeleien zeichnen sich aus: Panard, Voltaire Dorat, Boufflers, u. A.

In England haben unter Andern den Sonettenton

angeschlagen: Wyat, Surrey, Sidney, Shakspeare, Milton.

Unter den Deutschen haben sich im Sonette Ruhm erworben, aus der frühern Zeit vorzüglich Opitz und Flemming; aus der neuern Zeit, seit Bürger's Vorgange, insbesondere Fr. Schmit, A. W. v. Schlegel, der auch treffliche Canzonen dichtete, Tieck, Novalis, Uhland, Rückert, v. Göthe, Graf v. Platten, F. A. v. Stägemann u. A. Madrigale und zum Theil auch Rondeaus, Trioletts haben wir vorzüglich von Ziegler, Hagedorn, Götz, Gotter, J. G. Jacobi, Voß, Manso, Göthe, A. W. Schlegel u. A. — Sammlungen: Fr. Raßmann, Sonette der Deutschen. Braunschw. 1817. 3 Thle. — Derselbe, neuer Kranz deutscher Sonette. Nürnb. 1820. — Derselbe, Sammlung triolettischer Spiele. Leipz. 1817. 8. — Joh. und Fr. Aug. Greger, Sonette bayerischer Dichter. Regensb. und München. 1832 — 34. 4 Bändchen.

§. 302. Die Epoche der Minnesänger beginnt mit der Regierung der schwäbischen Kaiser aus dem Stamme der Hohenstaufen. Unter ihren mancherlei Dichtungsarten zeichnen sich vorzüglich ihre lyrischen Gedichte aus.

Von den zahlreichen Minnesängern, die unter sich Kaiser, Könige und Fürsten zählen, nur einige: Heinrich von Veldegk, ein Niederländer; Ritter Hartmann von der Aue, vermuthlich ein Franke; Albrecht von Halberstadt; Wolfram von Eschenbach; der Homer und Ariost des schwäbischen Jahrhunderts, Heinrich von Ofterdingen; Nikolaus Klingsohr, ein in mehreren Hinsichten ausgezeichneter Gelehrter; Walther von der Vogelweide, seine Lieder zeigen einen Mann von Welt- und Vaterlandsliebe; Johann Enennkel, ein Wiener; Gottfried von Straßburg; Ottokar von Horneck,

ein Steiermärker; der ältere Meißner, nach seinem Geburtsorte Meißen also genannt: Reinbot von Dorn, ein Hofpoet des Herzogs Otto von Bayern; Reinmar der Alte, (wahrscheinlich auch der Videler — Tonkünstler — genannt) — wohllautende Gedichte voll zarten Gefühls; Reinmar von Zweter; Konrad von Würzburg, einer der fruchtbarsten und merkwürdigsten Dichter des schwäbischen Zeitpunkts. Die Kaiser Heinrich VI. und Konrad der IV., König Wenzel von Böhmen, Markgraf Otto von Brandenburg mit dem Pfeil, u. s. w.

§. 303. Das Dichtergenie, keiner Form sich mit Strenge unterwerfend, spielt oft in mannigfaltigen Formen der Poesie, epische und lyrische Elemente nicht selten mit einander vereinigend, woraus die der lyrischen Poesie verwandten Dichtungsarten entstehen, Hymnus, Elegie, Lehrgedicht.

§. 304. Hymnus ist ein Gedicht, in welchem ein in das Göttliche versenktes Gemüth seine Andacht und anbetende Bewunderung über die Natur oder die Thaten der Gottheit ausdrückt.

Der Charakter der Hymne (der in ihr herrschende Affect) ist Andacht und anbetende Bewunderung, und ihr Inhalt eine in diesem Affecte vorgetragene Beschreibung der herrlichen und wundervollen Natur, oder der Thaten Gottes, daher in der Hymne eine Vereinigung des Lyrischen und Epischen Statt findet.

§. 305. In den Hymnen der Alten und der Neuern wiederholet sich der Gegensatz der antiken und der modernen Kunst. In jenen überwieget das Objective, sie sind mehr historisch, epischer Natur, in diesen waltet das Subjective vor, sie sind mehr Ausdruck von Empfindung, lyrischer Natur. Auch in dem Sylbenmaaße weichen sie von einander

ab: die griechischen Hymnen sind in einerlei Sylbenmaaße und Versart, die neuern in Strophen abgefaßt.

§. 306. Eine eigene Art des Hymnus ist der Dithyrambus, Lobgesang auf den Bacchus. Er ist der Erguß des feurigsten Gefühles, welches aus der sinnlichen Freude und dem sinnlichen Taumel in religiöse Begeisterung, in Visionen und Weissagungen übergeht.

Der Charakter des Dithyrambus ist der höchste Grad des lyrischen Schwunges und der lyrischen Unordnung. Horaz bezeichnet den Charakter der Pindarischen Dithyramben:

— per audaces nova Dithyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege solutis.

§. 307. Reich an erhabenen Hymnen sind die heiligen Urkunden der Hebräer, besonders die Psalmensammlung, und David ist wohl unstreitig der Erste unter allen Hymnendichtern. Seine Gebete an die Gottheit sind Felsenerweichend und seine Dankhymnen sind der Ausdruck der tiefsten Rührung.

Die ältesten griechischen Hymnen werden dem Orpheus und Homer zugeschrieben. Die spätern haben zu ihren Verfassern den Kallimachus, den Proklus und den Kleanthes, dessen Lobgesang den Vorzug vor jenen der übrigen behauptet. Pindars Hymnen auf den delphischen Apollo und viele andere hat die Unbild der Zeit vernichtet. Auch kann man verschiedene Chöre griechischer Trauerspiele hieher rechnen.

Die Römer haben nur einen Hymnendichter anzuweisen, den Horaz, und auch dieser sang nur einige wenige Hymnen, worunter sein Carmen Seculare das merkwürdigste ist. Horaz geht einen gesetzten feierlichen Gang der Religion.

Unter den spätern Lateinern sind ausgezeichnet die ergreifenden Hymnen des Prudentius.

Die vorzüglichsten italienischen Hymnendichter sind: Bern. Tasso, Menzini, Lemene, Chiabrera, Manzoni.

Unter den Franzosen zeichnen sich aus: Ronsard, J. B. Rousseau, le Franc de Pompignan. Rousseau's Hymnen sind Ueberströmungen der edelsten, würdigsten und größten Gesinnungen und Empfindungen in einer prächtigen und feierlichen Versart.

Unter den Engländern bemerken wir vorzüglich Cowley, Prior, Akenside, Thomson, Gray.

Klopstock's Hymnen kommen an Schwung den Davidischen am nächsten: nur vermißt man nicht selten — und ungern — die Verständlichkeit. Nebst Klopstock zeichneten sich in dieser Dichtungsart aus: Cramer, Wieland, Ew. v. Kleist, Lavater, Leop. Graf zu Stolberg, v. Herder, Voß, v. Hardenberg (Novalis). — Sammlung: Der heilige Gesang der Deutschen. Zürich. 1782. 2 Bde.

Von den griechischen Dithyrambendichtern Lasus, Perikletus, Melannipides, Philoxenus und Pindar ist uns nichts mehr übrig. Die Römer haben zwei Dithyramben von Horaz aufzuweisen. Unter den Italienern verdienen erwähnt zu werden Ang. Poliziano, Fr. Redi, G. Baruffaldi; unter den Deutschen vorzüglich Willamov, der Maler Müller, Blum u. A.

§. 308. Die Elegie ist der Wortbedeutung nach ein Klaggedicht, der Erguß einer empfindsamen Trauer: darum auch Neuere das Wesen der Elegie bloß in Traurigkeit und Schwermuth gesetzt haben. Allerdings ist es wahr, daß sich die Elegie meistens in Klaggesänge über Verstorbene ergossen hat; aber auch zärtliche und empfindsame Freude,

Vergnügen über zärtliche Aussöhnung, über ein wiedererlangtes Gut ꝛc. hat sich in dieser Art von Poesie ausgesprochen.

Versibus impariter junctis querimonia primum,
Post etiam inclusa est voti sententia compos.

Horaz.

§. 309. Die Elegie ist der Ausdruck einer sanften, in ihren Gefühlen gemäßigten, Seele. Man könnte sie die Poesie der gemischten Gefühle nennen, in welchen Lust und Unlust, Freude und Traurigkeit, Hoffnung und Furcht ꝛc. in einander überfließen und sich gegenseitig mäßigen und beschränken.

§. 310. Die Elegie ist lyrischer Natur, indem sie Ausdruck der Empfindung ist. Doch der elegische Dichter stellet seine Empfindungen nicht unmittelbar und an sich selbst dar, sondern spricht nur seine eigenen Betrachtungen über seine Empfindung aus, wobei diese als Gegenstand der Anschauung erscheint, und die Darstellung derselben sich der epischen nähert. Darum geht auch der elegische Dichter gern in die Vergangenheit zurück, oder der Zukunft entgegen, oder ruft die Natur zur Theilnahme auf, um seinen Gefühlen eine mildere und sanftere Farbe zu geben, und sie dadurch zu Gegenständen ruhiger Beschauung zu machen.

§. 311. Die Griechen und Römer hatten für die Elegie eine besondere Versart gewählt. Sie bestand abwechselnd aus einem Hexameter und Pentameter, welche beide zusammen ein Distichon hießen. Der entsprechende Farben-Rhythmus des Innern. Die Seele des elegischen Dichters nämlich zerfließet nicht in weibischen, süßlichen Empfindungen, noch erstarket sie in männlichen, kräftigen Gefühlen, beiderlei Gefühle fließen in der Seele des Dichters in einander über und verschmelzen zu einer eigenthümlichen Gemüthsstimmung, was sich in dem äußern Rhythmus so

trefflich ausspricht durch die Vereinigung des kräftigen Hexameters und des schmelzenden Pentameters zu einem Ganzen.

Venit odoratis Elegeia nexa capillis
Et, puto, pes illi longior alter erat.
Forma decens, vestis tenuissima, vultus amantis,
In pedibus vitium causa decoris erat.

Ovid.

An die Stelle dieser Versart tritt in der neuern Poesie nicht selten der fünffüßige gereimte Trochäus, der fünffüßige, auch sechsfüßige, gereimte Jambus ꝛc.

§. 312. Wenn man nicht blos auf die Form, sondern vielmehr auf das Wesen der Elegie sieht, so kommen unläugbar auch in der hebräischen Poesie treffliche Elegien vor, namentlich in den Psalmen, im Buche Hiob (14. Cap.) im 2. Samuel, in den Propheten, vorzüglich in den Trauergesängen des Jeremias.

Auch bei den Persern und Arabern finden wir, wie aus den oben §. 293. angeführten Sammlungen zu ersehen ist, vorzügliche Elegien.

Auch die indische Literatur besitzt liebliche Elegien: Meghaduta, d. i. der Wolkenbote, von Kalidasas, und Ghatakarparam, d. i. das zerbrochene Gefäß. In beiden sprechen getrennte Gatten ihre Sehnsucht aus, und machen die Wolken zu Boten ihrer Liebe.

Von den zahlreichen Elegikern der Griechen, unter denen besonders zu nennen sind Mimnermus, Philetas, Hermesianax, Phanokles, Kallimachus und Alexander Aetolus, haben wir nur noch Bruchstücke übrig.

Vortreffliche Früchte hat die elegische Dichtkunst in dem römischen Zeitalter von Tibull, Properz und Ovid gebracht. Sie bleiben in dieser Dichtungsart noch immer

Muster. Tibull, dem Quintilian den ersten Rang einräumet, ist natürlich, zärtlich, sanft und zierlich. Properz, Nachahmer des Kallimachus und Philetas, worüber die Gemüthlichkeit verloren ging, manchmal zu kunstreich und gelehrt. Ovid ist ausgezeichnet in Hinsicht auf den Fluß der Verse, jedoch ist seine Klage häufig zu unmännlich.

Unter den neuern lateinischen Elegikern sind besonders zu bemerken: Johannes Secundus und Lotichius Secundus.

Unter den Italienern zeichnen sich aus: Arioste, Alamanni und Menzini.

Die Spanier und Portugiesen haben in dieser Dichtungsart nichts Vorzügliches geleistet: doch mögen von den Erstern Bascan und Garcilasso de la Vega; von den Letztern Saa de Miranda und Ferreira genannt werden.

Unter den Franzosen zeichnen sich aus: Antoinette Deshoullieres und ihre Tochter Therese, die Gräfin de la Suze (Henriette Coligni), Casimir Delavigne, die Dichterin Babois.

Die vorzüglichsten englischen Elegiker sind: Hammond, Shenstone, Gray, Mason, Beattie, Jerningham, Byron.

Unter den Deutschen ragen hervor: Klopstock, v. Gemmingen, Weisse, K. E. K. Schmidt, Nicolai, Hölty, Götter, Voß, Matthisson, Salis, v. Göthe, der Wiedererwecker der alten Elegie, Schiller, Jacobi, Tiedge, v. Brinkmann, A. W. v. Schlegel, W. v. Humboldt, Ernst Schulze, Hölderlin, Immermann u. A. Sammlungen: Elegien der Deutschen. Lemgo. 1776. 2 Thle. — Oden und Elegien der Deutschen. Zürich. 1785.

Unter den Niederländern sind zu nennen: J. van der Vondel, J. de Dekker, Ad. Simons, El. Borger; unter den Dänen: Chr. Braumann Tullin, Ch. Pram, Knud Lyne Rahbek; unter den Polen: Karpinski; unter den Russen: Dmitriew und M. W. Milonof.

§. 313. Mit der Elegie ist an sich eins die Heroide und von ihr nur der Form nach verschieden, sie ist eine in Briefform eingekleidete Elegie. Der Dichter wählet bekannte historische Personen und läßt sie auf diese Weise ihre Gefühle sich gegenseitig mittheilen.

§. 314. Alle Vermuthung spricht dafür, daß Ovid der Erfinder dieser Dichtungsart war. Er ließ Gattinen der berühmtesten Helden (heroum) Briefe voll verliebter Klagen schreiben, woher auch diese Dichtungsart, Heroide, ihren Namen hat.

In der neuern Zeit wurde diese Dichtungsart vorzüglich von den Italienern, Franzosen und Engländern bearbeitet; und zwar bei den Italienern vorzüglich von Bruni und Lorenzo Crasso; bei den Franzosen von Colardeau, Dorat, Blin de Sain-More, de la Harpe, Barthe u. A.; bei den Engländern von Pope, Hervey, Jerningham.

Den Deutschen scheint sie wenig gefallen zu haben. Wir haben in dieser Dichtungsart nur Wielands Briefe der Verstorbenen und eine Nachahmung der Heroide Pope's „Heloise an Abälard" von Bürger. Vgl. Raßmann, Heroiden der Deutschen. Halberst. 1824.

§. 315. Das Lehrgedicht, didaktische Poem, ist die poetische Darstellung der Wissenschaft.

Der didaktische Dichter will nicht belehren, sondern belehrende Wahrheiten ästhetisch darstellen; daher die didaktische Poesie dem Wesen der Kunst keineswegs widerspricht

und mit Recht unter den Formen der Poesie ihre Stelle behauptet.

§. 316. In dem Lehrgedichte findet eine Vereinigung von Poesie und Wissenschaft, von Schönheit und Wahrheit Statt, diese Vereinigung aber ist und muß eine innige, eine wahre Durchdringung von beiden seyn; denn sonst erscheinet das Lehrgedicht als ein Zwitterwesen. Die Poesie in dem Lehrgedichte darf nicht blos in dem äußern Schmucke desselben bestehen, blos dazu vorhanden seyn, um das Trockene und Unpoetische des Gegenstandes zu verschönern und auszuschmücken. Wie könnte auch dann das Lehrgedicht auf den Namen eines schönen Kunstwerkes Anspruch machen, da die Poesie in dem Kerne des Werkes selbst liegen, und die Schönheit ihrer selbst wegen erscheinen muß? Beide, Wissenschaft und Poesie, müssen in einander übergehen, in ein Ganzes zusammenschmelzen.

§. 317. Der didaktische Dichter wird von der Tiefe seines Gegenstandes und der höhern Bedeutung desselben ergriffen, in Begeisterung versetzt, und zu Visionen, Weissagungen, den kühnsten Dichtungen angeregt. Der lyrische Aufflug aber ist nur von vorübergehender Dauer: der Dichter kommt bald wieder auf die Erkenntniß zurück, deren Wahrheit er jetzt in lebhaften Gemälden zeichnet, jetzt in Erzählungen einkleidet ꝛc. Und so erscheinen in der didaktischen Poesie die lyrische und die epische Form in Einheit, in Verbindung.

§. 318. Die Wissenschaft bezieht sich entweder auf das Wissen oder auf das Handeln; ist entweder theoretisch oder praktisch; darnach unterscheidet man zwei Hauptarten des Lehrgedichts, das theoretische und praktische. Auch einzelne Zweige der Wissenschaft können, poetisch behandelt, dargestellt werden; die Eingeschränktheit des Gegenstandes thut dem Lehrgedichte keinen Abbruch oder schließet die poetische

Behandlung des Gegenstandes nicht aus. Parmenides philosophirte über Wahrheit und Täuschung im poetischen Geiste.

§. 319. Auch die ersten Spuren der didaktischen Poesie will man in den heiligen Urkunden der Hebräer finden, vorzüglich in dem Buche Hiob und in den Propheten, wenn schon das Didaktische oft in das Lyrische, Epische und Dramatische hinüber streife.

Die indische Literatur besitzt das treffliche Lehrgedicht, die Versammlung der Jahreszeiten, Rituſanhara, in sechs Gesängen, übersetzt von Kosegarten.

Bei den Persern ist insbesondere zu nennen: Saadi's Bostan oder Baumgarten, eine Sammlung moralisch-didaktischer Gedichte.

§. 320. In Griechenland wurden in den frühesten Zeiten Lehren aller Art nicht nur in poetischer Form fortgepflanzt, sondern sie waren auch durch die Begeisterung, mit der sie ursprünglich erfaßt und ausgesprochen wurden, ihrem Wesen nach wahrhaft poetisch. So waren die sieben Weisen sämmtlich Dichter. Solon überlieferte seine Gesetzgebung rhythmisch. Die Gnomen oder moralischen Denksprüche des Pythagoras, Theognis, Phokylides u. A. sind einfach, groß und gleichsam für die Ewigkeit berechnet. Das älteste Lehrgedicht der Griechen sind die sittlichen Lebens- und Haushaltungsregeln (εργα και ημεραι) des Hesiod. In dem eigentlich speculativen Lehrgedichte haben Parmenides, Xenophanes, Empedokles u. A. Versuche gemacht. Unter den spätern griechischen Lehrdichtern ist der berühmteste Aratus. Sein astronomisches Gedicht „Φαινομενα" (übers. v. Voß. Heidelb. 1824) ist in einem reinen und einfachen Style geschrieben. Nikander besang die Gifte im Thier- und Pflanzenreiche; Oppian den Fischfang und die Jagd.

Unter den Römern hat in dieser Dichtungsart Ruhm erworben Lucretius durch sein Gedicht über die Natur der Dinge, in welchem er die Philosophie Epikurs poetisch darstellte, aber mit wahrhaft rhythmischer Kraft und dichterischem Geiste, ohne daß es ihm jedoch möglich war, den widerstrebenden Stoff ganz in Poesie zu verklären. — Virgil's Georgica sind ein unübertreffliches Muster altrömischer Art und Kunst. — Horaz ist ausgezeichnet in seinen Episteln, den relativ höchsten Werth aber hat seine Epistel an die Pisonen wegen der darin sich aussprechenden tiefen Einsicht in das Wesen der Dichtkunst. — Ovid wußte in seinen Fastis selbst den Kalender poetisch zu behandeln. — Auch verdienen die Gedichte des Gratius Faliscus und des Nemesianus von der Jagd, des Manilius von der Astronomie und des Columella vom Gartenbau genannt zu werden. — Aus der spätern Zeit der römischen Literatur werden noch als hieher gehörend erwähnt die historischen und mythologischen Gedichte des Claudianus und die idyllische Mosella des Ausonius. — Auch die gnomischen Schriften des Publius Syrus und des Dionysius Cato finden hier ihre Stelle.

Von der großen Zahl der neuern lateinischen Lehrdichter verdienen vorzüglich genannt zu werden: Vida, de arte poetica, de bombyce, de ludo scacchorum; Vanier, praedium rusticum; Marsy, de pictura; Du Fresnoy, de arte graphica; M. Card. de Polignac, Anti-Lucretius, s. de Deo et natura; Js. Hawkin's Browne, de animae immortalitate; der Jesuit P. Ceva brachte alle ihm bekannte philosophische Systeme in ein herrliches Gedicht u. s. w.

§. 321. Die Italiener haben die didaktische Poesie wenig geübt, doch haben sich rühmlich hervorgethan: L. Alamanni, la Coltivazione; G. Rucellai, le Api;

B. Menzini, l'arte poetica; L. Riccoboni, l'arte rappresentativa.

Von den Spaniern sind zu nennen: Tom. de Yriarte, la musica; Diego Ant. Regon de Sylva, la pintura.

Bei den Franzosen finden wir schon zahlreiche Spuren des didaktischen Tons in den Gesängen der Troubadours; später haben sich ausgezeichnet: Boileau, l'art poetique; L. Racine, la religion, la grace; Voltaire, discours sur l'homme, la religion naturelle, le desastre de Lisbonne; Mr. Dulard, la grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature; C. H. Watelet, l'art de peindre; Dorat, la declamation theatrale; Delille, les jardins, l'homme de champs, le malheur et la pitié etc.; d'Esmenard, la navigation; Boissolin, les plantes; Lalane, le potager, les oiseaux de la ferme; Daru, l'astronomie; Legouvee, le merite des femmes; St. Victor, l'esperance u. f.

Einen vorzüglichen Reichthum an Lehrgedichten besitzen die Engländer. Besonders zeichnen sich aus: Pope, essay of criticism, essay on man, moral essays; Waller, on divine love; on the fear of God, on divine poesy; Prior, Alma, Salomon; Young, complaint or night-thoughts; Akenside, pleasures of imagination; J. Ogilvie, day of judgment, providence; Hayley, essay on painting, on history, on epic poetry, on sculpture, triumphs of temper; Pye, progress of refinement; Rogers, plesures of memory; Campbell, plesures of hope; Hill, art of acting; Armstrong, art of preserving health; Darwin, the botanic garden; ferner Cowper, Buckingham, Roscommon; vorzüglich einheimische Naturproducte und Gewerbe besingen: Philips, Mason, Somerville, Dyer und Grainger.

Weniger reich an vorzüglichen Lehrgedichten sind die Deutschen; doch verdienen unter ihnen rühmlich erwähnt zu werden: Opitz, Lob des Landlebens, Zlattna; Zernitz; v. Haller, Theodicee; v. Hagedorn; Sukro; Gellert; Giesecke; Creuz; v. Cronegk; Wieland, Musarion; Lessing, über die Regeln der Poesie und Tonkunst; Gleim, Halladat oder das rothe Buch; Witthof; Utz; Kästner, von den Kometen; Lichtwehr, Recht der Vernunft; Dusch; Neubeck, die Gesundbrunnen; Manso, Kunst zu lieben; Tiedge, Urania; Spalding; Christian Schreiber, die Religion; v. Gerwing, Heilquellen am Taunus.

Unter den zahlreichen niederländischen Lehrdichtern sind besonders auszuzeichnen: Cats, Tollens, Feith, Kinker, Bilderdyk, L. Wilhelmina van Merken.

§. 322. Der Lehrpoesie schließet sich die äsopische Fabel an. Der äsopischen Fabel könnte der Rang unter den schönen Künsten aus dem Grunde streitig gemacht werden, indem sie moralische Belehrung und Besserung zur Absicht, also einen äußern Endzweck hat. Doch der wahre Fabeldichter weiß den positiven Zweck in einen blos scheinbaren zu verwandeln, er weiß seine Fabel so zu behandeln und darzustellen, daß sie blos um ihrer selbst willen da zu seyn scheint. Durch die höchste Natürlichkeit, Wahrheit und Einfachheit, welche ihr der Fabeldichter zu geben versteht, hat die Fabel den Anschein von Absolutheit, von eigener Selbstständigkeit.

§. 323. Die äsopische Fabel ist ihrem Wesen nach ein moralisch-allegorisches Gemälde. Wie in dem moralisch-allegorischen Gemälde, so wird auch in der Fabel eine sittliche Wahrheit oder eine Beobachtung aus der sittlichen Welt in einem allegorischen Bilde dargestellt. Das allegorische Bild aber ist hier eine fingirte Geschichte aus der

organischen oder unorganischen Natur, welcher der Fabeldichter Vernunft und Willen, oder menschliche Denk- und Handlungsweise leihet, damit der Mensch in der fingirten Geschichte sich selbst erkenne, und sich zu höherer Sittlichkeit läutere.

§. 324. Damit aber der Mensch in der Fabel sich selbst erkenne und zu höherer Sittlichkeit läutere, muß diese eine enge und nothwendige Beziehung auf das Menschenleben haben, ein Bild des menschlichen Lebens seyn. Ohne diese Beziehung würde auch die Fabel aufhören, ein allegorisches Bild, eine Fabel zu seyn, und als ein bloßes Mährchen erscheinen; denn dadurch würde die Fabel ihre Bedeutung verlieren, worin doch das Wesen des allegorischen Bildes besteht, das nicht seiner selbst wegen da ist, sondern eines andern willen, welches es bedeutet.

§. 325. Die Fabel muß eine enge und nothwendige Beziehung auf das Menschenleben haben, Bild des menschlichen Lebens seyn. Damit sie aber darüber den Schein der Absolutheit und eigenen Selbstständigkeit nicht verliere, muß zwischen den willenlosen Wesen, welche in der Fabel als redend und handelnd auftreten, und den Menschen schon an sich eine gewisse Aehnlichkeit bestehen; denn im entgegengesetzten Falle würde sie die Spuren ihrer absichtlichen Erfindung und freien Bearbeitung nicht verbergen können, und dadurch ihren äußeren Zweck selbst verrathen. Dieses ist auch der Grund, warum sich der Fabeldichter, der Regel nach, an die Thierwelt wendet, Thiere in der Fabel auftreten läßt; denn unter allen Naturwesen stehet das Thier dem Menschen am nächsten: ja die menschlichen Charaktere sind in der Thierwelt schon vorgebildet und ausgedrückt, nur mit dem Unterschiede, daß der jedesmalige Charakter des Menschen Folge seiner eigenen Bestimmung, der Charakter des Thieres aber Werk der Nothwendigkeit ist.

§. 326. Die Forderungen an die Fabel sind: Wahrheit, — es muß zwischen dem Bilde und Gegenbilde eine Analogie herrschen; Natürlichkeit, — es müssen alle Züge des allegorischen Bildes nicht nur unter sich, sondern auch und zwar vorzüglich mit dem Charakter der Naturwesen übereinstimmen, welche in der Fabel als redend und handelnd auftreten; Klarheit, — sowohl die Fabel an sich muß lichtvoll dargestellt werden, als auch der Sinn und die Bedeutung derselben muß den Leser von selbst ansprechen; Würde, — da die Fabel die allegorische Darstellung einer moralischen Wahrheit oder einer Beobachtung aus der sittlichen Welt ist, so darf sie nicht durch Anwendung gemeiner oder niedriger Bilder verunreiniget werden; Einfachheit, — durch prunkvolle Auszierung könnte leicht die Bedeutung und der Sinn der Fabel verdunkelt oder auch das Interesse von der Bedeutung der Fabel ab- und auf die Handlung als solche hingeführt werden.

§. 327. Der Ursprung der Fabel ist im Oriente zu suchen, wo sie schon in sehr frühen Zeiten einheimisch war. Die älteste indische Fabelsammlung, Pantscha-tantra, wird dem Braminen Wischnu-Sarma zugeschrieben. Aus ihr floß der Hitopadesas und eine Reihe von andern Umarbeitungen, die sich als Fabeln des Bidpai, unter dem Titel „Kalila und Dimna" durch das westliche Asien und Europa in verschiedenen Sprachen, namentlich in der persischen, arabischen und türkischen, verbreitet haben. Neben diesen haben sich unter Lokman's Namen kurze Fabeln in arabischer und persischer Sprache fortgepflanzt.

§. 328. Der Aelteste unter den griechischen Fabeldichtern ist Aesopus. Seine ursprünglich ohne Zweifel in der schlichten Umgangssprache vorgetragenen Fabeln pflanzten sich Anfangs durch Tradition fort und wurden dann allmählig nachgeahmt und metrisch bearbeitet. Es

entstanden mehrere Sammlungen, deren Eine nach Diogenes von Laerte schon von Demetrius Phalereus gemacht wurde. Eine spätere war die des Babrius (nach Andern Babrias und Gabrias) in Choliamben. Die von Aphthonius mitgetheilte und die reichhaltigere von Maximus Planudes besorgte Sammlung haben die prosaische Form.

Aus dem classischen Zeitalter der römischen Literatur haben wir die Fabeln des Phädrus in iambischen Versen, größten Theils Nachahmungen und Umarbeitungen äsopischer Fabeln. Mehr mit Schmuck überladen sind die Fabeln des Avianus, im elegischen Versmaaße.

Unter vielen neuern lateinischen Fabeldichtern verdienen hervorgehoben zu werden: Perottus, Christ, Desbillons.

§. 329. Von den italienischen Fabeldichtern verdienen aus der frühern Zeit erwähnt zu werden: Baldi, Verdizotti und besonders Targa (Cesare Pavesi). Unter den Neuern ist der fruchtbarste Roberti (Basilio Grazioso); an Anmuth und Gefälligkeit in der Erzählung übertreffen ihn aber Pignotti, Passeroni und Bertola. Dem Inhalte, wenn schon nicht der Form nach, gehört hieher auch Casti's didaktisch-satyrisches Gedicht „Gli Animali parlanti."

Unter den französischen Fabeldichtern steht oben an La Fontaine, ausgezeichnet durch die Naivetät seiner Erzählung. Nach ihm sind zu nennen: de la Motte, Richer, le Noble, Dorat, Aubert, Imbert, Didot, mit Vorzug aber Florian und der Duc de Nivernois.

Die Engländer haben in dieser Dichtungsart wenig von Bedeutung aufzuweisen. Doch sind zu nennen: Gay, Denis, Moore. Gay verdient zwar den Vorzug vor den übrigen; indessen entfernt er sich oft zu weit von dem eigen-

thümlichen Charakter der Fabel, und mischt nicht selten politische Beziehungen ein.

Die deutsche Fabel bildet gewisser Maaßen den Uebergang von den Minnesängern zu den Meistersängern. Zu den ältesten deutschen Fabeldichtern gehört Boner, welcher eine Sammlung von hundert Fabeln in Reimen hinterließ. Burkard Waldis gab eine Sammlung von Fabeln in vier Büchern, jedes zu hundert Fabeln, heraus. Hugo von Trymberg's Renner enthält ein Gemisch von Fabeln, Erzählungen und Sittensprüchen. Reineke Fuchs ist eigentlich ein ganzes Fabelepos. — Unter den neuern Fabeldichtern verdienen ausgezeichnet zu werden: v. Hagedorn, Gellert, Lichtwehr, Gleim, Schlegel, Lessing, Michaelis, Zachariä, Willamov, Meißner, von Nicolai, Pfeffel, Abr. E. Fröhlich, Spekter u. A. — Unter den vielen Sammlungen von Fabeln ist die vorzüglichste die Fabellese von Ramler. Leipz. 1783—90. 3 Bde.; und Dess. Fabeln und Erzählungen aus verschiedenen Dichtern gesammelt. Berl. 1797.

§. 330. Mit der Fabel verwandt, aber doch auch von derselben verschieden sind die Apologen, Allegorien, Paramythien und Parabeln. Ein Apolog bezeichnet schlechthin eine Erzählung, besonders aber eine solche, durch welche auf eine sinnreiche Art irgend eine allgemeine Wahrheit anschaulich dargestellt werden soll. In dieser Hinsicht sind nun wohl auch die äsopischen Fabeln Apologen, ohne daß darum jeder Apolog eine Fabel genannt werden kann.

Eben so kann man zwar jede Fabel ein moralisch-allegorisches Gemälde nennen, ohne daß darum jedes allegorische Gemälde eine Fabel ist. Wenn man die Allegorie als eine besondere Dichtungsart aufführt, so versteht man darunter eine Schilderung oder Erzählung von größerem oder kleinerem Umfange, in welcher uns ein Gegenstand

vorgeführt wird, der uns als Bild einen andern Gegenstand lebendig vergegenwärtigen soll. Dabei muß zwischen Bild und Gegenbild sowohl im Ganzen als im Einzelnen eine beziehungsvolle Aehnlichkeit Statt finden. Der Dichter überläßt es aber dem Leser, diese Aehnlichkeit aufzufinden, indem er nur das Bild hinstellt, ohne es mit seinem Gegenbilde zusammenzustellen. — Eine der schönsten Dichtungen dieser Art ist Horazens Ode, in welcher er den römischen Staat mit einem Schiffe vergleicht (I. 14.). Außerdem zeichnen sich vortheilhaft aus: Claudiani carmen de nuptiis Honorii et Mariae; i sei trionfi di Petrarca; la strada della gloria di Metastasio; deux livres d'Allegories de J. B. Rousseau; le temple des graces par Montesquieu; le temple du gout, Macare et Theleme, par Voltaire; Pope, temple of fame; Louth, Choice of Hercules; Parnell, Allegory on man; J. E. Schlegel, Krieg der Schönheit und des Verstandes; mehrere kleinere Allegorien in den Schriften von Götz, Fr. und A. W. v. Schlegel, Schiller, Tieck, Novalis u. A.

Unter Paramythien im weitern Sinne versteht man überhaupt Erzählungen, die einen allegorischen Sinn haben, wie die Fabel und die Parabel; im engern Sinne aber nennt man Paramythie eine Dichtungsart, die unter der Form einer mythischen oder an irgend einen alten Mythus anknüpfenden Erzählung eine Wahrheit anschaulich darstellt. Vgl. Herder's Paramythien; Krummacher's Apologen und Paramythien.

Die Parabel ist eine durchgeführte Gleichnißrede, in welcher man einen Vorfall aus dem täglichen Leben als Sinnbild einer höhern Wahrheit hinstellt, um diese durch jenen anschaulich zu machen. In der Parabel werden Bild und Gegenbild, der einzelne Fall und die allgemeine Wahr-

heit neben einander hingestellt. Dadurch unterscheidet sie sich zunächst von der Allegorie, in welcher nur das Besondere, das Bild hervortritt, die Auffindung des Allgemeinen aber, oder Gegenbildes, dem Leser überlassen wird. Von der Fabel unterscheidet sie sich aber durch folgende Momente: die Fabel nimmt ihre Vorfälle aus der Thierwelt, die Parabel aus dem Menschenleben; der Fabel ist es mehr um die Veranschaulichung einzelner Maximen, Klugheitsregeln und dgl. zu thun, der Parabel aber um die Veranschaulichung höherer allgemeiner Wahrheiten; die Fabel sucht mehr dem Verstande eine Ueberzeugung abzunöthigen, diese mehr auf das Gemüth zu wirken; jene hat mehr eine irdische, diese eine überirdische Tendenz, daher auch der Inhalt der Parabel meistens religiös und ihr Ton ernst und feierlich ist. — Die Heimath der Parabel ist der Orient. Die musterhaftesten Parabeln finden wir in den heiligen Schriften des A. und N. T., z. B. Nathan's Bußpredigt an David; die Parabeln Christi vom verlornen Sohne, vom Sämann, von den Arbeitern im Weinberge, von dem ungetreuen Haushalter u. s. w. Unter den Deutschen haben die schönsten, ganz im orientalischen Geiste gedichteten Parabeln geliefert Herder und Krummacher.

b) Epische Poesie.

§. 331. Wie die lyrische Poesie ihren Namen von der Lyra, der ursprünglichen Begleiterin des lyrischen Gedichtes, führet, so die epische von dem Epos, der lebendigen Sage, dem gesprochenen Worte: die epische Poesie ist darum der Wortbedeutung nach erzählende Poesie, und das epische Gedicht, die Epopöe, ein erzählendes Gedicht.

§. 332. Gegenstand der Erzählung ist die Begebenheit, die Geschichte, welche darum der epischen Poesie den Stoff

gibt. Doch damit die Geschichte auf die Würde epischer Darstellung Anspruch habe, muß sie durch hohes Interesse ausgezeichnet seyn, und eben dieses hohen Interesses wegen nicht das Schicksal eines Individuums umfassen: die Darstellung und Entscheidung eines solchen überläßt das Epos dem Romane und dem Drama. In der epischen Geschichte muß es dem Schicksale entweder des ganzen Menschengeschlechtes, oder eines großen Theiles desselben, dem Schicksale eines Volkes, gelten. Die epische Geschichte muß, wenn ich so sagen darf, universeller Art seyn.

In der Iliade gilt es der beleidigten Ehre von ganz Griechenland auf der einen und dem Untergange des trojanischen Staates auf der andern Seite. In der Aeneide wird ein neues, zur Weltherrschaft anstrebendes, Reich gegründet, und in der Messiade die Erlösung der sündigen Menschheit durch Christus gefeiert.

§. 353. In das Rad großer Weltbegebenheiten können nur große Männer eingreifen. Außerordentliche Handlungen fordern außerordentliche Menschen; die epische Geschichte muß darum in sich große Charaktere aufweisen. Ja in die Darstellung großer Charaktere setzen Kunstlehrer das eigentliche Wesen des Epos; die Geschichte, die Fabel, soll gleichsam nur das Gewebe seyn, in welches der epische Dichter die großen Charaktere einflicht, die Tafel, auf welche er seine Schilderungen aufträgt. Die Natur einer epischen Geschichte bringt es sogar mit sich, daß sie eine Reihe hervorstechender Charaktere enthülle, denn in das allgemeine Interesse der Menschheit oder einer Nation sind alle Interessen der Einzelnen verflochten; der Kampf eines Volkes, die gemeinsame Angelegenheit einer Nation greift in alle Stände, in alle Alter und Geschlechter des Volkes ein, darum jede höhere Kraft nothwendig angeregt wird, und jeder Stand, jedes Alter und jedes Geschlecht hervortritt,

um auf seine Weise zur Lösung des Knotens mitzuwirken; wodurch in dem Epos eine Lebendigkeit und Allgemeinheit entsteht, daß es einer ganzen Welt gleichet.

§. 334. Wie aber in jeder Geschichte Hauptpersonen und Nebenpersonen vorkommen, so muß auch in der epischen Geschichte aus der Mitte der Uebrigen eine Hauptperson hervorragen, die übrigen an Kraft und Würde überstrahlend, der Einheitspunkt der verschiedenen Gruppen, der geistige Mittelpunkt des Ganzen, der epische Held, an dessen Schicksal das Schicksal des Geschlechtes oder des Volkes geknüpfet ist.

Achilles ist der Held der Iliade. Achilles, während der Belagerung Trojens mit Agamemnon entzweit, zieht sich von dem griechischen Heere zurück, und dieses stehet beinahe auf dem Punkte, die Belagerung Trojens aufheben zu müssen. Achilles kehret zurück und an seiner Seite das Glück der Griechen. Hektor fällt und mit ihm die stärkste Vormauer Trojens.

§. 335. Bei den Ereignissen großer Weltbegebenheiten, da, wo ganze Staaten untergehen, oder wo aus den traurigen Ueberresten untergegangener Staaten neue Weltmonarchien entstehen, kündiget sich uns eine höhere Ordnung der Dinge an, wird eine ewige Weltregierung offenbar. In der epischen Geschichte muß darum eine höhere Ordnung der Dinge, eine ewige Weltregierung sich kundbar machen. Aus diesem Grunde darf in der epischen Geschichte nicht blos die Freiheit, der Mensch, walten und herrschen, sondern auch die ewige, Alles lenkende Nothwendigkeit muß in das Rad der Geschichte eingreifen, damit eine höhere Ordnung der Dinge offenbar werde. Freiheit und Nothwendigkeit, beide müssen in der epischen Geschichte hervortreten, aber sie dürfen sich nicht — wirklich — entgegengesetzt seyn, sich nicht feindlich bekämpfen, indem sonst die epische Geschichte in

eine tragische übergehen würde; Freiheit und Nothwendigkeit, beide müssen in völliger Eintracht, im vollkommenen Einverständnisse, erscheinen.

Von Schwierigkeiten und Leiden umrungen erscheinet der Held der Ilias. Das Schicksal scheint ihm feindlich allenthalben zu begegnen; aber diese Entgegensetzung ist nur eine scheinbare. Aus der Entwickelung der Begebenheiten geht die verborgene Einheit von Freiheit und Nothwendigkeit hervor.

§. 336. In der epischen Geschichte müssen wir darum, wie in einem magischen Spiegel, das Ansich, das Wesen der Weltgeschichte, anschauen. — Die Geschichte nämlich kann nicht begriffen werden, als eine Reihe zufälliger Begebenheiten, oder auch solcher, die in einer empirischen Nothwendigkeit gegründet sind. Wer wird sich wohl bereden, sagt Schelling, daß die Ausbildung des Christenthums, die Völkerwanderung ꝛc. ihren Grund in den empirischen Ursachen gehabt haben, die man gewöhnlich dafür ausgibt? Wenn wir den bisherigen Verlauf der Geschichte auch nur mit flüchtigem Blicke betrachten, so finden wir, daß aus dem gesetzlosen Spiele der Freiheit, das jedes Einzelwesen trieb, am Ende etwas Vernünftiges und Zusammenstimmendes hervorkam, daß Begebenheiten, die dem Anscheine nach ganz unabhängig von einander waren, sogar sich feindselig begegneten, endlich in ein harmonisches Ganze sich auflösten, zu einem vernünftigen Zwecke und Resultate führten. Dieses ist begreiflich nur unter der Voraussetzung, daß alles das, was der Mensch im Verlaufe der Geschichte mit Bewußtseyn und Freiheit übernimmt und ausführt, sammt seinem Erfolge schon vorherbestimmt, in einer höhern Nothwendigkeit gegründet sey, so also, daß in der Geschichte sich offenbare eine vollkommene Uebereinstimmung, eine absolute Einheit von Freiheit und Nothwendigkeit.

§. 337. Damit aber die Eintracht von Freiheit und Nothwendigkeit in der epischen Geschichte sey, ist es nicht absolut nothwendig, daß unsterbliche Götter oder Dämonen mit individueller Thätigkeit sich in die Angelegenheiten der Sterblichen einmischen, daß höhere Mächte nach igend einer Mythologie in die epische Geschichte verflochten werden, welche Boten an den epischen Helden senden, ihm durch Wunder oder auf irgend eine Weise ihren Willen kundbar machen, u. s. w.; und es ist unrichtig, wenn Kunstlehrer behaupten, daß, wo in der epischen Composition die sogenannte Maschinerie fehlet, die Epopöe in die Reihe historischer Gedichte herabsinke.

Die Fügungen der ewigen, den Lauf der Weltbegebenheiten lenkenden, Nothwendigkeit begegnen freundschaftlich den Absichten und Plänen des epischen Helden und kommen ihm vorzüglich in dem zu Hilfe, was dieser aus eigener Kraft auszuführen nicht im Stande ist und was also in Beziehung auf seine Individualität nothwendig mißlingen mußte; und so wird die Einheit von Freiheit und Nothwendigkeit in dem Laufe und in der Entwickelung der Begebenheiten unmittelbar und von selbst, ohne fremdes Zuthun, ohne Maschinen offenbar.

§. 338. Da mit den Absichten und Plänen des epischen Helden die ewige alles lenkende Nothwendigkeit im Einverständnisse ist, so kann der epische Held nicht unglücklich werden, das Epos feiert das Glück des Helden. Doch das Glück des Helden erwächst aus dem Unglücke anderer, oder, mit andern Worten, damit der epische Held glücklich sey, muß ein anderer unglücklich werden.

Die alles lenkende Nothwendigkeit nämlich ist mit den Absichten des Helden einverstanden und leistet ihm Beistand in Ausführung dessen, was er aus eigener Kraft nicht auszuführen vermag — der Hindernisse halber, welche ihm von

Seite anderer entgegengesetzt werden. Diese Hindernisse müssen also überwältiget, die widerstreitenden Absichten und Pläne anderer durch den Beistand und die Fügungen der alles lenkenden Nothwendigkeit zu Schanden gemacht werden, damit der Held siege.

§. 339. Aus diesem Grunde muß auch die epische Geschichte durchaus schicksallos seyn.

Das Schicksal tritt in seiner hehren Gestalt nur dann hervor, wenn durch Fügungen der alles lenkenden Nothwendigkeit die durchgedachten Pläne der Menschen vereitelt und in nichts aufgelöset werden; nur dann sprechen wir vom Schicksale, wenn Freiheit und Nothwendigkeit im Widerstreite erscheinen. Die Fügungen der höheren Weltregierung — Nothwendigkeit — aber stimmen zu den Absichten und Plänen des Helden. Und sollten seine Pläne wegen Mangel menschlicher Kraft mißlingen, so leistet ihm das Glück Beistand durch eine Folge von Ereignissen, welche außer aller menschlichen Berechnung liegen, und führet ihn unter seiner Aegide zum vorgesteckten Ziele. Im Epos muß darum alle Spur des Schicksals verschwinden, indem die Nothwendigkeit im Bunde und in Identität mit der Freiheit erscheinet. So erscheinet auch das Verhängniß bei dem Homer nicht als Schicksal, weil überhaupt kein Widerstreit existirt.

§. 340. An die Stelle des Schicksals aber tritt im Epos hohe Zufälligkeit.

Die alles lenkende Nothwendigkeit kommt den Absichten des epischen Helden zu Hilfe durch eine Folge von Ereignissen, welche keine menschliche Klugheit berechnen, keine menschliche Einsicht vorhersehen konnte, und hilft dadurch Pläne ausführen, welche dieser nicht ausführen konnte, und welche also in Hinsicht seiner Individualität hätten mißlingen müssen. Da diese Ereignisse nicht aus der freien

Kraft und Thätigkeit des epischen Helden ausfließen, so erscheinen sie in Beziehung auf das Subject zufällig. In dem Epos herrschet darum hohe Zufälligkeit.

§. 341. In der epischen Geschichte kann nicht jene organische Wechselbestimmung, nicht jener Zusammenhang Statt finden, wie in einer menschlichen oder bürgerlichen Handlung, wo alles aus einer Kraft fließet und sich in einem verstandesmäßigen Mechanismus entfaltet; denn das Wesen einer epischen Geschichte fordert es, daß sich in derselben eine Vielheit von Ereignissen entwickle, welche von aller menschlichen Freiheit und Selbstthätigkeit durchaus unabhängig sind, ja über den Kreis aller menschlichen Berechnung hinaus liegen, also eine Vielheit von zufälligen Begebenheiten. Die höchste Zufälligkeit ist dem Epos charakteristisch.

Doch diese von aller menschlichen Freiheit und Selbstthätigkeit unabhängigen Ereignisse erscheinen nur in Beziehung auf das Subject und für den Beschauer als zufällig; an sich aber sind sie wahrhaft wunderbar, Wunder darstellend.

Die von aller menschlichen Freiheit und Selbstthätigkeit unabhängigen Ereignisse, welche sich in harmonischer Fülle in der epischen Geschichte entfalten, stimmen nämlich zu den Absichten des epischen Helden und leisten ihm Hilfe in Ausführung von Plänen, welche er aus eigener Kraft nicht auszuführen vermag, und die also in Beziehung auf seine Individualität mißlingen müßten. Aus dieser Zusammenstimmung der übermenschlichen Ereignisse mit den Absichten und Plänen des Helden gehet die verborgene Einheit der Freiheit und Nothwendigkeit, des Menschlichen und Göttlichen hervor. Diese Ereignisse sind darum nur begreiflich aus der höhern Ordnung der Dinge, sind unmittelbare Veranstaltungen der ewigen Weltregierung, Erscheinungen

des Göttlichen in der Zeit, darum wahrhaft wunderbar, Wunder darstellend.

§. 342. Das Wunderbare ist dem Epos wesentlich und nothwendig, so wesentlich und nothwendig, als die Einheit von Freiheit und Nothwendigkeit, von welcher es unzertrennlich ist. Um aber das Wunderbare in das Epos einzuführen, ist es nicht nothwendig, daß Götter vom Himmel auf die Erde niedersteigen, oder allegorische Personen auftreten, wie in Voltair's Henriade, wo unter andern die Zwietracht als wirkliche Person erscheint und die Liebe ebenfalls als wirkliche Person um Beistand anfleht, den Muth des Helden zu schwächen; oder daß aus den Bäumen Stimmen sprechen, Schatten aus den Gräbern hervorsteigen und Drachen in den Berghöhlen Schätze hüten. In den Fügungen der den Lauf der Begebenheiten lenkenden Nothwendigkeit, welche über alle menschliche Berechnung hinaus liegen und nur aus einer höhern Ordnung der Dinge begreiflich sind, steht der Name „Wunderbar" schon mit tiefen Zügen eingegraben.

§. 343. Das Epos muß eine gewisse historische Beglaubigung haben, damit dadurch bei dem allgemeinen Interesse der Menschen für Wahrheit das Interesse der epischen Geschichte, wo nicht begründet, doch gehoben werde. Der Stoff des Epos muß darum entweder aus der Geschichte, wie z. B. Lucans Pharsalia, Glovers Leonidas; oder aus der Tradition, Volkssage, geschöpft seyn, wie z. B. Homers Ilias. Der Ruf von den Großthaten der griechischen Helden bildete sich zu einer lebendigen, heiligen Volkssage, die von Mund zu Mund, von Geschlecht zu Geschlecht sich fortpflanzte: Homer trat auf und sang nach dieser heiligen Volkssage die Thaten jener Helden.

Die Volkssage eröffnet nicht nur dem Genie des Dichters einen freien Spielraum, sondern bietet auch der epischen

Behandlung einen schon angemessenen Stoff an; denn die Volkssage, welche vom grauen Alterthume herstammet, wo alles noch von einem heiligen, magischen Dunkel umhüllet ist, überbringt das Wahre der Geschichte ganz vom Wunderbaren durchdrungen, das Natürliche ganz in das Uebernatürliche verflochten und aufgelöset, die Geschichte gleichsam schon in einem epischen Geiste vorgebildet und bearbeitet: alles ist hier wunderbar, geheimnißvoll, außerordentlich, die Menschen sind Heroen oder Halbgötter, und die Götter stehen in unmittelbarer, persönlicher Verbindung mit den Menschen.

§. 544. Der Stoff des Epos ist universell. Das Epos umfaßt das Schicksal eines Volkes, die gemeinsame Angelegenheit einer ganzen Nation oder der ganzen Menschheit: und da eine gemeinsame Angelegenheit einer ganzen Nation oder der Menschheit in alle Verhältnisse des Lebens, in alle Stände, Alter und Geschlechter eingreifet; so entwickelt sich in dem Epos eine Lebendigkeit und Universalität, wodurch es einer Welt gleichet. — Wie aber der Stoff des Epos, so muß auch die Form desselben universell seyn, d. h. rein objectiv, gleichsam plastisch. Das eigentliche Epos ist die objective Darstellung einer universellen Geschichte in der absoluten Einheit von Freiheit und Nothwendigkeit.

Das epische Gedicht nämlich ist ein erzählendes Gedicht. Forderung an alle Erzählung ist aber Darstellung der That, der Begebenheit; der epische Dichter muß darum die Begebenheit darstellen und nicht seine Gefühle und Bemerkungen über dieselbe, die Darstellung darf nicht subjectiv, sondern muß rein objectiv seyn. In der epischen Geschichte erscheinen Freiheit und Nothwendigkeit in absoluter Einheit. Die alles lenkende Nothwendigkeit ist mit dem epischen Helden einverstanden, und kommt seinen Plänen durch eine Folge von Ereignissen zu Hilfe, die über den Kreis aller mensch-

lichen Berechnung erhaben sind. In diesen Fügungen der ewigen Nothwendigkeit und ihrer Uebereinstimmung mit den Absichten des epischen Helden kündiget sich eine höhere Ordnung der Dinge an, wird eine ewige Weltregierung sichtbar, wird offenbar, daß die Geschichte schon in einem ewigen Weltplane vorgebildet lag. Damit nun in der Darstellung der epischen Geschichte die höhere Ordnung der Dinge, welche sich in dem Laufe ihrer Begebenheiten ankündiget, nicht getrübt oder gar unsichtbar werde, darf der Dichter den Lauf der Begebenheiten nicht durch Einmischung seiner Bemerkungen und Gefühle über dieselben unterbrechen, die Subjectivität des Dichters muß verstummen. Nur das Werk, die Handlung, muß sichtbar, die Person des Dichters aber unsichtbar seyn. Der Dichter muß zurücktreten, im Hintergrunde verschwinden.

§. 345. Der epische Dichter soll die Geschichte darstellen, und doch soll die Person des darstellenden Dichters unsichtbar seyn? Diese Aufgabe wird der Dichter im vollen Maaße dadurch lösen, daß er die Geschichte nicht als eine Vergangenheit, sondern als Gegenwart behandelt, die Begebenheiten nach dem ihnen inwohnenden Rhythmus sich entwickeln läßt, er selbst aber gleich einem höhern blos beschauenden Wesen über dem Ganzen der Handlung schwebet. Schon Aristoteles machte es in seiner Poetik zur Regel, daß im epischen Gedichte der Dichter jede Gelegenheit ergreifen müsse, seine Personen selbst aufzuführen, wodurch die Geschichte in lebendiger Gegenwart erscheinet. So berichtet uns Homer nicht, wer die Personen sind, und was sie geredet und gethan haben, sondern er führet uns jede selbst vor Augen, läßt sie vor unsern Augen selbst handeln, so daß wir jede ihrer Bewegungen zu sehen und ihre Reden zu hören glauben: er aber für seine Person nimmt keinen Antheil an den

Begebenheiten, begleitet sie mit keinen Bemerkungen, und ist über alle Theilnahme erhaben.

§. 346. Durch diese Art der Darstellung nähert sich das Epos dem Historiengemälde, in welchem der Künstler unserm Auge ganz entzogen ist und nur die Geschichte unserer Anschauung gegenüber steht. Nirgends in dem Epos nehmen wir den Dichter wahr, immer nur die Geschichte und zwar diese in Bewegung; der Dichter verhält sich durchaus ruhig und unbeweglich, die Zeit aber und die Bewegung ist in den Gegenstand übergegangen. Denn der Dichter behandelt die Geschichte nicht als eine Vergangenheit, wo sie in den Hintergrund zurückträte, um als ein Ruhendes oder Gewordenes beschrieben zu werden, sondern er ergreifet jede Gelegenheit, um die Personen selbst redend und handelnd einzuführen, wodurch die Geschichte in unmittelbarer Vergegenwärtigung erscheint.

§. 347. Der Dichter tritt in dem Epos zurück, und läßt die Begebenheiten nach dem ihnen inwohnenden Rhythmus sich selbst entwickeln und entfalten.

Alles daher, was zu dem Ganzen der epischen Geschichte gehört, muß in dem Epos vorkommen, wichtige wie unwichtige, bedeutende wie unbedeutende, Begebenheiten. So finden bei Homer neben den größten Heldenthaten häusliche Angelegenheiten, unbedeutende Ereignisse und Scenen Statt. Wir stoßen auf Scenen des Essens, Trinkens, Ankleidens, ꝛc. Dadurch erlanget das Epos nicht nur eine universale Bedeutung, wird Bild des Universums, in welchem neben Sonnen, Kometen und Planeten auch das kleine Insect ruhig seine Bahn beschreibet, in welchem neben der hohen Zeder auch das niedere Gesträuch ungestört seine Knospen entfaltet, blühet und sich befruchtet; sondern es erhebet sich auch zum Symbole der absoluten Identität, in welcher es nichts Großes und nichts Kleines, nichts Wichtiges und

nichts Unwichtiges gibt, sondern alles der Natur und der Würde nach eins und dasselbe ist.

§. 348. Und nichts, was nur immer mit der Haupthandlung in Beziehung steht, ist so entlegen, daß es in dem Epos nicht seine Stelle findet. Darum verläßt der Dichter nicht selten den Schauplatz der Haupthandlung, und macht nach verschiedenen Richtungen hin kleine Streifzüge. So führet uns Homer in der Ilias, da beide Heere gegen einander stehen, und feierliche Opfer zurüsten, inzwischen nach Troja zu der Helena. Solche Nebenhandlungen, auf welche die Erzählung des Dichters übergeht, während er den Faden der Haupthandlung fallen läßt, nennet man Episoden. Zwar wird durch die Episode der Knoten der Haupthandlung nicht entwickelt, noch geschürzet, indem sie sonst ein Theil der Haupthandlung selbst wäre; doch muß die Episode mit der Haupthandlung in einer genauen Beziehung stehen, sich natürlich aus ihr entwickeln, und in sie wieder verschlingen, oder ihre Veranlassung, ihren Grund und Zusammenhang in der Haupthandlung haben: und die Nebenhandlung, Episode, muß in den Stoff der Haupthandlung so verflochten seyn, daß sie als ein integrirender Theil des Ganzen erscheint, ohne selbstständiges Seyn und Interesse; denn in dem entgegengesetzten Falle würde durch die Episode die Einheit der Handlung zerstöret, und der Faden des Ganzen zerrissen.

§. 349. Der Dichter tritt in dem Epos zurück, und läßt die Begebenheiten nach dem ihnen inwohnenden Rhythmus sich selbst entwickeln. Der Dichter nimmt keinen Antheil an den Begebenheiten, er begleitet sie mit keinen Bemerkungen, und äußert keine Theilnahme, so rührend auch immer die Ereignisse seyn mögen; er wird durch sie weder in eine schwermüthige, noch in eine freudige Stimmung versetzt, trauert nicht mit den Trauernden, freut sich nicht mit den Freudigen, er wird von Nichts beweget, von Nichts

angerührt, sondern verhält sich absolut gleichgültig und schwebet gleich einem blos beschauenden Wesen über seinem Helden und dem Geschicke desselben. Die unmittelbarste Folge dieser absoluten Gleichgültigkeit des Dichters ist, daß er keinen Gegenstand mit Vorliebe vor dem andern behandelt, bei dem einen nicht vorübereilt, um bei dem andern desto länger zu verweilen, gleich dem Maler, der manches in einem Gemälde blos mit einigen Pinselstrichen anzeigt, um das andere mit dem ganzen Reichthume seiner Kunst hervorzuheben, und mit allem Schmucke auszustatten, der ihm nur immer zu Gebot steht. Der epische Dichter verweilet bei Allem mit ungetheilter Seele, bei dem Höchsten, wie bei dem Niedrigsten, bei dem Größten, wie bei dem Kleinsten. Wie Minerva aus dem Haupte Jupiters, so gehet eines nach dem andern aus dem Gemüthe des Sängers hervor, vollkommen gestaltet und in allen seinen individuellen Zügen entfaltet und ausgebildet; und nichts wird gedränget, sondern alles enthüllet die Fülle seines Wesens mit Ruhe und Stetigkeit, gleichsam als wenn ihm nichts vorausgegangen wäre, und ihm nichts nachfolgen sollte.

§. 350. Dadurch entsteht in dem Epos nicht nur die höchste Klarheit und Besonnenheit, sondern auch ein ebenmäßig fortschreitender Gang der Begebenheiten und das höchste Gleichgewicht. Und so beweget sich die Form des Epos im schönsten Einklange mit dem Geiste der epischen Geschichte. Die epische Geschichte nämlich weiset nicht ein bloßes Spiel menschlicher Kräfte auf, im Kampfe gegen einander angeregt, nicht ein Gewebe menschlicher Willkühr, veränderlicher Laune und regelloser Leidenschaft ꝛc. Die Fäden der epischen Geschichte sind von höhern Mächten gesponnen, von Götterhand ist der Knoten derselben geknüpfet und wird von Götterhand entwickelt und gelöset. Die epische Geschichte ist in ihrer ganzen Anlage vom Götterverstande entworfen, und wird in

ihrem Laufe vom Götter-Willen gelenket und durchgeführt. In Gott aber ist die höchste Ruhe, die höchste Besonnenheit und das höchste Gleichgewicht, und alles, was seinen unmittelbaren Grund in Gott hat, und aus göttlichem Triebe sich entwickelt, beweiset in seiner Entfaltung die höchste Ruhe, die höchste Stetigkeit und Besonnenheit. Eilende Thätigkeit und leidenschaftliches Bestreben bezeichnet nur die endliche Entwickelungsweise menschlicher Dinge, von sinnlichen Trieben angeregt, und durch sinnliche Triebfedern in ihrer Bewegung unterhalten.

§. 351. Durch ihre reine und ungetrübte Objectivität erhebet sich die epische Darstellung zum Muster der historischen Kunst.

Forderung an die historische Kunst ist es, die Geschichte so darzustellen, wie sie an sich ist. Die Geschichte aber ist Offenbarung einer höhern Ordnung der Dinge, Enthüllerin einer ewigen Weltregierung, was in dem Laufe und in der Entwicklung der Begebenheiten unmittelbar und von selbst sichtbar wird. Der historische Künstler darf darum die Aufeinanderfolge der Begebenheiten nicht nach einem sich selbst vorgesteckten Zwecke ordnen, noch die in dem unendlichen Verstande entworfene höhere und ewige Ordnung der Dinge durch erkünstelte Erklärung von Ursache und Wirkung entstellen, noch den Lauf der Begebenheiten durch Hinzufügung von Bemerkungen, Reflexionen, unterbrechen; sondern er muß die Begebenheiten von allen subjectiven Beziehungen frei und unabhängig nach dem ihnen inwohnenden Rhythmus sich selbst entwickeln und auf einander folgen lassen, in welcher Aufeinanderfolge die höhere Ordnung der Dinge, die ewige Weltregierung unmittelbar und von selbst sichtbar werden wird. Und hierin hat er ein Vorbild an der epischen Darstellung. Der epische Dichter zeiget keine Theilnahme an den Begebenheiten, sondern schwebt gleich einem höhern, blos beschauenden Wesen über dem Ganzen der Handlung,

deren Begebenheiten er nach dem ihnen inwohnenden Rhythmus sich selbst entwickeln und folgen läßt.

§. 352. Das Epos umfasset eine ganze Welt, in welcher Menschen aller Stände, aller Geschlechter und Alter hervortreten und auf ihre Weise wirken und handeln, und wo Großes und Kleines, Hohes und Niedriges, Wichtiges und Unwichtiges mit einander wechselt und neben einander entsteht und verläuft. Damit nun auf dem großen Gemälde des epischen Universums wegen der Vielheit der Personen, der Thaten und Ereignisse das Einzelne nicht unbemerkt bleibe und sich der Beachtung entziehe, muß Alles mit der höchsten Lebendigkeit aufgegriffen und auf eine die Sinne ansprechende Weise dargestellt werden. Bildlichkeit und Anschaulichkeit ist die zweite Forderung an die epische Darstellung.

§. 353. Um das Besondere auf eine die Sinne ansprechende Weise darzustellen, leisten vorzügliche Dienste die Beiwörter und Gleichnisse.

Malerische Beiwörter geben oft einer ganzen Vorstellung eine Anschaulichkeit und ein Leben, das durch weitläufige Veranstaltungen nicht hätte erreicht werden können. Homer und Göthe beweisen sich in solchen Bezeichnungen als Meister.

An Lebendigkeit und Anschaulichkeit gewinnen die Gegenstände vorzüglich durch Gleichnisse. Gleichnisse haben die Wirkung reflectirter Farben: durch sie erhält das Colorit des Gegenstandes Lebhaftigkeit, Schönheit und ein Licht, welches die ursprüngliche Farbe des Gegenstandes an sich nicht hat. Gleichnisse aber wendet der epische Dichter vorzüglich da an, wo er Gegenstände darzustellen hat, welche ihrer Natur nach schnell vorübergehen. Dadurch, daß er sie an Gleichnisse anknüpfet, werden sie für die Phantasie festgehalten und einer ruhigen Beschauung unterworfen.

Seine meisten Gleichnisse entlehnt der epische Dichter

aus der Natur. Durch solche wird der Gegenstand in ein vorzüglich starkes Licht gesetzt und anschaulich gemacht, nicht nur der unmittelbarsten Gegenwärtigkeit wegen, sondern auch des Gegensatzes halber, in welchem die physische Welt mit der psychischen stehet; denn Gleichnisse bleiben ohne Wirkung, in welchen Gleichartiges mit einander verglichen und zusammengestellt wird; Bild und Gegenbild müssen nach dem Associationsgesetze weit aus einander liegen, ja das eigentliche Wesen des Gleichnisses selbst bestehet in der Gleichsetzung von Gegensätzen.

§. 354. Das Epos ist ein erzählendes Gedicht, darum muß die epische Sprache höchst einfach und natürlich seyn, denn Pracht und rhetorische Ausschmückung widerspricht dem eigentlichen Tone der Erzählung. Durch diese ihre edle Einfalt wird die epische Sprache zugleich auch geschickt seyn, das Hohe und Niedrige, Große und Kleine auf würdige Art auszudrücken. Doch das Epos verweilet nicht stets in dem erzählenden Tone, es geht häufig aus diesem heraus und nimmt die dramatische Form an: Homers Ilias und Odyssee sind in einem großen Theile dramatisch, in Dialoge eingekleidet; denn der epische Dichter soll seine Geschichte nicht als Vergangenheit, sondern als Gegenwart behandeln. Der epische Dialog aber muß von dem dramatischen wesentlich verschieden seyn: wenn dieser leidenschaftlich ist, rasch fortschreitend und abgebrochen, muß jener gehalten seyn, verweilen, ruhig und besonnen sich fortbewegen: denn alles muß das epische Colorit tragen, alles Einzelne den Charakter des Ganzen haben, und dieser ist ruhige Entfaltung, und besonnene, stetige und ebenmäßig fortschreitende Bewegung.

§. 355. Der äußere Rhythmus der Poesie muß immer der Farben-Rhythmus des Innern seyn. Der Charakter der epischen Geschichte aber ist ruhige Entfaltung und ein ebenmäßig fortschreitender Gang der Begebenheiten; zum

äußern Ausdrucke der epischen Geschichte ist darum kein Versmaaß angemessener als der Hexameter; denn der Hexameter ist nicht verweilend, aber auch nicht fortreißend; sondern er bewegt sich eines ruhigen, gleichmäßigen und männlichen Schrittes fort, und stimmet darum vollkommen mit dem Charakter der epischen Geschichte zusammen.

In Ansehung der Stellung nimmt der Hexameter große Mannigfaltigkeiten an. Daktylen und Spondeen, beide können in dem Hexameter verschiedentlich miteinander abwechseln; ja bald die einen, bald die andern vorherrschen: dadurch ist der Hexameter fähig, sich dem Gegenstande vollkommen anzuschmiegen, ohne ihm Gewalt anzuthun, den eigenthümlichen Charakter desselben vollständig in sich aufzunehmen, und ihn in seiner Bewegung äußerlich zu offenbaren. Darum bezeichnete schon Aristoteles den Hexameter als das eigentliche epische Versmaaß.

Die Italiener, Spanier und Portugiesen bedienen sich neben den Terzinen vorzüglich der achtzeiligen Stanze; die Engländer des fünffüßigen reimlosen Jambus; die Franzosen des gereimten Alexandriners; die Deutschen, außer der vierzeiligen Strophe der Nibelungen, des Hexameters und im romantischen und komischen Epos der achtzeiligen Stanze und anderer Versmaaße.

§. 356. Die Sanscrit-Literatur der Indier besitzt zwei alte epische Gedichte, ohne daß sich aber die Zeit ihrer Entstehung bestimmt angeben läßt. Das Versmaaß derselben ist der Slokas, das Distichon, welches aus zwei sechszehnsylbigen Versen, mit einem Einschnitte in der Mitte besteht. Das älteste von beiden ist wahrscheinlich der Ramayana, in welcher die Thaten und Schicksale des Rama, einer Incarnation des Wischnu in sieben Büchern oder Kandas besungen werden. Als Verfasser desselben gilt Valmikis. Das zweite ist Mahabharata, als dessen Verfasser

Vyasas genannt wird. Es enthält den Erbfolge-Streit zwischen den Geschlechtern der Kurus und Pandus, mit vielen eingeschalteten höchst interessanten Episoden.

In der persischen Literatur zeichnet sich aus Schahnameh oder das Heldenbuch von Firdussi (gest. 1030 n. Chr.), ein aus 60000 Doppelversen bestehendes Epos, in welchem die Geschichte Persiens von den ältesten Zeiten bis zum Sturze der Sassaniden besungen wird. Die letzten 2000 Doppelverse sind von Essedi, dem Lehrer Firdussi's.

Aus der chinesischen Literatur mag hier erwähnt werden „das Blumenblatt," aus dem Original übers. v. H. Kurz. St. Gallen. 1836.

§. 357. Unter den auf uns gekommenen Monumenten der epischen Poesie der Griechen stehen oben an Homer's Ilias und Odyssee.

In der Ilias besingt der Dichter die Geschichte des trojanischen Krieges. Die Ilias ist das Muster einer wahren Epopöe, sie gibt dem epischen Dichter die Regel; aber sie stehet vor ihm gleich einem erhabenen Felsen, der seinen Fuß in den Untiefen des Meeres, und sein Haupt in den Wolken des Himmels verbirgt.

In der Odyssee erzählt der Dichter die Rückkehr des Ulysses nach Ithaka, deren Gefahren, Hindernisse und Vollendung. In der Odyssee ist Homer von dem Schauplatze des öffentlichen Lebens zu dem des Privatlebens herabgestiegen; darum in derselben ein ganz anderer Ton und Charakter herrschet, als in der Ilias. Es mangelt die Universalität des Stoffes, wodurch sie der Idylle näher gebracht ist.

Weit hinter diesen vollendeten Mustern der epischen Poesie stehen die übrigen epischen Gedichte der Griechen, nämlich: die beiden Gedichte über den Argonautenzug, von denen eines den Appollonius Rhodius zum Verfasser hat, das andere aber dem Orpheus zugeschrieben wird;

der Zug des Bacchus oder Dionysiaka von Nonnus; die Ergänzungen der Iliade von Quintus Calaber; die Einnahme Troja's von Tryphiodorus.

§. 358. Unter den römischen Epikern behauptet den ersten Rang Virgil, welcher in seiner Aeneis die Flucht des Aeneas aus dem eroberten Troja und seine Ankunft in Latium besingt. Die Aeneis, obgleich ein Muster von Versification, blieb doch weit hinter ihrem Urbilde zurück. Es fehlet ihr die erhabene Zufälligkeit der Ilias, die Objectivität der Darstellung, und die edle Einfachheit des Styles — der Dichter ist in seinen Ausdrücken künstlich, prächtig und bisweilen rhetorisch ꝛc.

Doch sind von weit geringerem Werthe: Lucan's Pharsalia; der Argonautenzug von Valerius Flaccus; die Thebais von Statius; siebenzehn Bücher über den punischen Krieg von Silius Italicus (mehr Geschichte als Epos); der Raub der Proserpina und die unvollendet gebliebene Gigantomachie von Claudian.

Von den neuern epischen Gedichten in lateinischer Sprache sind zu nennen: Phil. Gualteri Alexandreis; Güntheri Ligurinus; Josephus Iscanus (Joseph von Exeter), de bello trojano; Guilielmus Brito (Wilh. von Bretagne), Philippis; Fr. Petrarchae Africa; Vidae Christias; Ceva, Jesus puer.

§. 359. Die unter dem Namen des Celtischen Barden Ossian (um 300 n. Chr.) vorhandenen Gedichte haben sich in der Form, in welcher wir sie gegenwärtig besitzen, erst später gebildet, ihren Inhalt entnehmend aus den alten im gaelischen Dialekte gedichteten epischen Lieder, welche sich im schottischen Hochlande Jahrhunderte lang durch mündliche Ueberlieferung erhalten haben, und durch die Sage auf Ossian, den Sohn Fingals, zurückgeführt worden sind. Die beiden größern Gedichte, Fingal und Temora, sind ge-

wisser Maaßen der Vereinigungspunkt der übrigen zur Verherrlichung der Thaten und Schicksale Fingals und anderer für das Vaterland gefallener Helden. Man hört in diesen ganz originellen Gedichten die wahren Naturlaute, und wird durch Neuheit der Bilder und Gleichnisse, durch treffende Zeichnung natürlicher, liebenswürdiger und dabei durch Leiden und Handeln wahrhaft großer Charaktere überrascht. Doch sind sie zu lyrisch: man stößt auf Stellen, die mehr lyrische Ergießungen von Empfindungen über Begebenheiten sind, als epische Darstellung solcher. Nicht selten tritt der Dichter aus seiner Erzählung heraus, um mit sich selbst zu sprechen. Seine übersinnlichen Wesen, die Geister verstorbener Helden, welche nach dem Glauben der Celten die Luft erfüllten, haben zu wenig plastische Natur.

John Milton's Genie eröffnete sich in seinem verlorenen Paradiese eine eigene Flugbahn. Himmel, Hölle und Erde machte er zum Schauplatze der Begebenheiten; doch der Schauplatz der epischen Geschichte soll die natürliche, sublunarische Welt seyn. Milton's Werk ist reich an Dichtung, an kühnen und großen Bildern, und an hoher Dichtersprache, die Melodie seiner Verse ist einnehmend; aber es fehlet in der Anlage des Ganzen, es ist von unzähligen Episoden zerrissen, und hat an seiner Spitze als eigentlichen Helden den Satan. Sein zweites episches Gedicht, das wiedergewonnene Paradies, feiert den Sieg Christi über den Versucher in der Wüste; ist aber von geringerem Umfange und Werthe, als das erste.

Aus der griechischen Geschichte entlehnte den Stoff zu seinem Heldengedichte „Leonidas" R. Glover. Der Held dieser Epopöe ist Leonidas, und der Inhalt die Geschichte dieses Helden, der mit seinen 300 Spartanern Xerxes Heer bei Thermopylä bis zur Rüstung der Griechen

aufhielt und endlich nach einem unglaublichen Verluste der Perser fiel.

§. 360. Mit dem Beginne des 14. Jahrhunderts trat in Italien Dante Alighieri, der erste große Dichter der neuern Zeit auf. Seine göttliche Komödie ist eines der außerordentlichsten und bewunderungswürdigsten Erzeugnisse des Genie's, obwohl es unter keine bestimmte Dichtungsart gestellet werden kann; es ist das All und die Fülle aller Dichtungsarten, darum es keiner insbesondere angehört, es ist das Gedicht aller Gedichte. Und wie in Hinsicht der Form, so ist es auch in Hinsicht des Stoffes von universeller Fülle. Alle Elemente der Wissenschaft, wie der Poesie, berühren sich und vereinigen sich in ihm zu einem ungetrübten Ganzen.

Das Gedicht besteht aus hundert Gesängen, in welchen der Dichter seine Wahrnehmungen beschreibet auf seiner kühnen Reise durch die Geisterwelt, durch Hölle, Fegfeuer und Paradies. Es beginnt mit der Höllenfahrt des Dichters, welche durchs Herz der Erde geht, bis er endlich zu den Himmels-Sphären gelangt. Die erste Gestalt, die ihm begegnet, ist Virgil, der ihm die Strafen der Verdammten erklärt und ihn dann weiter führt.

Der eigentliche Kern des Gedichtes ist Dogmatik, Philosophie, Astronomie, u. s. w., darum es Einige ein Bild des Universums nennen und Andere es zu den dogmatischen Gedichten zählen. Aber bewunderungswürdig ist die Dichtergluth, mit welcher dieser außerordentliche Mann diesen strengen Kern geschmolzen und ganz in Poesie umgestaltet hat. Die Wissenschaft erscheinet ganz von Poesie durchdrungen und in dieselbe aufgelöset.

Gleich dem epischen Dichter verweilet Dante mit ungetheilter Seele bei allem, und stellet mit gleicher Liebe das Schöne wie das Häßliche, die Tugend wie das Laster dar.

In der Darstellung des Schrecklichen ist er schrecklich wie Michel Angelo, und in der Schönheit anmuthsvoll und lieblich wie Rafael.

Wie das Homerische Epos, bietet uns dieses Gedicht einen unerschöpflichen Schatz von Lebens- und Sinnesarten der Menschen dar, es ist eine Fülle von Charakteren, von Reden und Lebensregeln. Hölle, Himmel und Paradies dienen dem Dichter gleichsam nur als Grund, auf welchem er sein Gemälde der verschiedenen Charaktere aller Zeiten, aller Stände und Welttheile aufträgt.

Torquato Tasso's befreites Jerusalem hat zum Gegenstande das den Sarazenen durch Godefried von Bouillon und seine Kreuzbrüder entrissene Jerusalem. Die Sprache ist blühend und der Versbau melodisch: doch das Ganze ist zu sehr von Episoden durchschnitten, und die Darstellung neiget sich zum Lyrischen hin. Da die Geschichte von keinem glücklichen Erfolge gekrönt wurde, so verliert nothwendig das Ganze.

Trissino's Befreiung Italiens von den Gothen hat wenig Werth.

§. 361. Unter den Portugiesen ist als epischer Dichter ausgezeichnet Louis de Camoens. Der Inhalt seines Heldengedichtes „Lusiadas" ist die Entdeckung Ostindiens durch die Portugiesen unter Anführung des Vasco de Gama. Kenner rühmen den Reichthum seiner Bilder, die Neuheit seiner Gleichnisse, die Reinheit seiner Sprache und die Melodie seiner Versification, tadeln aber die Anlage des Ganzen, die zu häufigen Episoden, die sich überdies noch nicht immer mit Natürlichkeit der Haupthandlung anschmiegen.

Die Spanier haben kein eigentliches Epos aufzuweisen. Doch verdient vor mehrern verunglückten Versuchen mit Vorzug genannt zu werden die Araucana des Don

Alonzo de Ercilla y Zuniga, ist aber mehr ein historisches als episches Gedicht.

§. 362. Auch die Franzosen haben im Gebiete der epischen Poesie nichts Ausgezeichnetes. Der Ruhm von Voltaire's Henriade beruht mehr auf der Schönheit der Sprache und dem leichten Flusse der Verse, als auf der Poesie des Werkes. Der heilige Ludwig, welcher in Person erscheint, und die Soldaten erschreckt, ein andermal den Gott des Schlafes zu dem Helden sendet, die Geister der Zwietracht, des Aberglaubens, des Krieges ꝛc., welche den Aumale in einem Zweikampfe mit dem Türenne schützen, und von einem Engel verjagt werden, der das Schwerdt Gottes schwingt ꝛc., machen einen üblen Eindruck, und beweisen, daß Voltaire das Wesen des Epos mißkannt hat. — Mit Unrecht zählen die Franzosen auch folgende in Prosa geschriebene Werke zu den Epopöen: Fenelon's Avantures de Telemaque; Florian's Numa Pompilius und Gonzalve de Cordoue. — Unter den epischen Versuchen aus der neuesten Zeit sind hervorzuheben: Parceval de Grandmaison, Philippe Auguste, vielleicht das beste, was die französische Literatur in diesem Fache besitzt; ferner erwarben sich einen bedeutenden Ruf: „Napoleon en Egypte" und „Le fils de l'homme" von Barthelemy und Mery. Barthelemy allein schrieb „Douze journées de la revolution," die mit großem Beifall aufgenommen wurden.

§. 363. In der neuern deutschen Literatur steht als classisches Epos da Klopstocks Messias, in welchem der Dichter die Erlösung der sündigen Menschheit durch Christus besang. Ganz Deutschland fuhr bei der Erscheinung desselben überrascht empor. Die Größe der Idee, die Kühnheit des Planes, die Gediegenheit der Form, und der hohe und freie Schwung der Sprache setzten in allgemeines Erstaunen. Vorzüglich entzückte auch der reine und fromme

Geist, welcher aus diesem Werke hervorleuchtet; denn in dem Ganzen der Messiade offenbaret sich die schöpferische Dichtungskraft, von frommer Phantasie geleitet. Doch der Glanz dieser Vorzüge verbirgt nicht einige Flecken des Gedichtes. Der Stoff der Messiade ist nicht rein episch: wenn das Leben und der Tod Christi episch behandelt werden sollten, so müßte Christus rein menschlich betrachtet werden. Nicht alle Charaktere sind getroffen, vorzüglich verfehlt ist der Charakter des Satans. Im ganzen Gedichte ist zu viel Monotonie und zu wenig Handlung, denn die handelnden Personen und Wesen wirken einförmig. Die edle Einfalt, mitten im hohen Fluge der Erhabenheit, welche die Ilias so vortrefflich auszeichnet, wird vermißt. Klopstock ist mehr lyrisch, als episch; man sollte seine Gesänge als Lieder betrachten.

Neben der Messiade kaum zu nennen sind einige andere epische Bearbeitungen biblischer Stoffe, als: Bodmer's Noachide; Wieland's Prüfung Abrahams; Salomon Geßner's Tod Abels. — Neuere deutsche Epopöen sind: F. Furchau's Arkona; O. F. Gruppe's Alboin; J. L. Pyrker's Rudolfias, vor welcher aber seiner Tunisias der Vorzug gebührt.

§. 364. Dem antiken, griechischen Epos gegenüber stehet das romantische Epos, die Ritterepopöe.

Das romantische Epos erhielt seinen Stoff und seine Belebung durch das Ritterwesen des Mittelalters. Der Rittergeist im Mittelalter war aus ganz eigenthümlichen Elementen gemischt. Tiefe Religiosität, unbedingter Glaube, unerschütterlicher Heroism, übertriebener Sinn für Ehre, hohe Liebe und huldigende Verehrung des weiblichen Geschlechtes, begeistertes Gefühl für Wohlthätigkeit gegen Verlassene und Unglückliche, und unbesieglicher Hang nach Abentheuern beseelten ihr ganzes Wesen, und zwar auf eine

excentrische Weise. Dieser Rittergeist öffnete, so, wie er zu abentheuerlichen Thaten nothwendig führte, dem Genie des Dichters eine reiche Quelle epischen Stoffes.

§. 365. Diesem Stoffe drückte der eigenthümliche Geist der modernen Zeit und Kunst ein ganz eigenes, von jenem des antiken Epos unterschiedenes Gepräge auf.

Nach dem Volksglauben im Mittelalter waren Geister, Zauberer, Riesen, Feen ꝛc. die Urheber jedes ungewöhnlichen und ausserordentlichen Vorfalles. Und diese sind die gewöhnlichen Maschinen in den Ritterepopöen. Wir sehen diese Wesen im romantischen Epos allenthalben hervortreten, und mit gewaltiger Hand in das Rad der Geschichte eingreifen, wodurch das romantische Epos das Gepräge des Zauberhaften hat.

§. 366. Wie in der modernen Kunst überhaupt, so ist in dem romantischen Epos insbesondere und vorzüglich die Darstellung subjectiver Art. Ueberall kommt die Person des Dichters zum Vorscheine, nicht nur dadurch, daß der Dichter die Begebenheiten mit Reflexionen begleitet, sondern auch durch die Anordnung des Ganzen. Die Begebenheiten im antiken Epos entwickeln sich nach dem ihnen inwohnenden Rythmus, in dem romantischen aber folgen dieselben nach bloßer Willkühr des Dichters auf einander; alles ist hier auf das zauberhafteste ineinander verschlungen. Es herrschet eine künstlich angeordnete Verwirrung, und ein ewiger Wechsel von Ernst und Munterkeit, von Würde und Scherz, von Feierlichkeit und Laune. Das romantische Epos gleichet einem Labyrinthe, worin man durch die Willkühr und Laune des Dichters geleitet wird. Ein Kunstlehrer vergleichet es mit einer großen musikalischen Phantasie, welche reich ist an kühnen Gängen und an einer unendlichen Abwechselung von Verschlingungen, Auflösungen und neuen Verkettungen.

§. 367. Das Versmaaß des romantischen Epos ist die Stanze. Da die Stanze keine Mannigfaltigkeit in den einzelnen Füßen zuläßt, so vermag sie zwar nicht, sich den Gegenständen so anzuschmiegen, wie der Hexameter: doch fehlet es ihr nicht an der epischen Ruhe und Besonnenheit, und durch die seltsame und mannigfaltige Verschlingung ihrer Reime wird sie zum Sinnbilde der zauberhaften Verkettung des romantischen Epos.

§. 368. Das eigentlich romantische oder Ritterepos bildete sich zuerst in Italien aus. Der Vater desselben ist Luigi Pulci, in dessen „Morgante maggiore" die abentheuerlichen Thaten des Rinaldo und des Riesen Morgante erzählt werden, aber auf eine, Heiliges und Unheiliges höchst frivol mit einander vermischende Weise. In grellem Contraste mit Pulci's muthwilliger Ironie steht der gemüthliche Ernst des M. M. Bojardo, welcher in seinem nicht beendeten Epos „Orlando innamorato" Roland als das Ideal ritterlicher Tugenden darstellt. An Bojardo's „Orlando innamorato" schließt sich an Arioſto's „Orlando furioso," das Muster eines vollendeten romantischen Epos. Der Held sowohl als die Nebenpersonen dieser Epopöe sind irrende Ritter aus dem Zeitalter der Zaubereien und des romanhaft Wunderbaren. Orlando selbst, ein vorher weiser Mann, verfällt aus Liebe in Wuth und Raserei.

Die Glut des Genie's erkaltet nicht bei der ganzen Länge des Gedichtes — von 46 Gesängen. — Es ist ein ununterbrochener Feuerstrom von unendlich mannigfaltigen Dichtungen, von Ergießungen des fruchtbarsten poetischen Geistes, ähnlich der Stärke und Wahrheit der Naturschilderungen, in einer gewissen wilden Größe der Bilder und der Ideen, und in der blühendsten Sprache bei der größten Natürlichkeit und Einfachheit. — Ein glücklicher Nachfolger Arioſto's ist Fortiguerra, dessen „Ricciardetto" sich vorzüglich durch reiche

Erfindung, beißenden Spott und anmuthige Darstellung auszeichnet.

In der englischen Literatur verdient ausgezeichnet zu werden die Feenkönigin von Spenser, ein romantisch-allegorisches Epos. — Aus der neuesten Zeit mag genannt werden Lord Byron's Don Juan, welchen der Verfasser selbst ein modernes Heldengedicht genannt hat.

Die Franzosen zählen den in Prosa geschriebenen Olivier von Cazotte zu dem romantischen Epos. Aus der neuern Zeit sind zu nennen die epischen Gedichte von Creuzé de Lesser: Les chevaliers de la table ronde; Amadis de Gaule; les Pairs de Charle magne.

§. 369. Die deutsche Literatur besitzt aus dem Mittelalter eine große Anzahl von Heldengedichten, die sich aber durch ein mehr oder weniger eigenthümliches Gepräge von einander und von den spätern Ritterepopöen unterscheiden. An der Spitze derselben steht als das vollendetste das Nibelungenlied. Der Gegenstand dieses Nationalepos ist das tragische Schicksal eines durch heroische Kraft und gewaltige Leidenschaften sich selbst aufreibenden Heldengeschlechtes, in welchem uns erst der rohe Beginn der Ritterlichkeit in einigen ihrer Grundzüge begegnet. Verschiedene Volkssagen liegen ohne Zweifel dem Ganzen zu Grunde, welche aber von einem uns unbekannten Dichter mit genialer Kraft aufgefaßt und zur epischen Einheit gebildet worden sind. Das ganze Gedicht zerfällt in zwei Theile, von denen der erste das Schicksal Siegfried's, der zweite Kriemhilden's Rache enthält. Die dem Nibelungenliede beigefügte „Klage" ist spätern Ursprunges und an poetischem Werthe jenem nicht zu vergleichen.

Den Gegensatz zu diesem tragischen Epos bildet das mystisch-allegorische, welchem die Sage vom heiligen Gral zu Grunde liegt. Es wurde von Wolfram von Eschen-

bach nach provençalischen Mustern, aber in einer reichen und neuen Darstellung ausgeführt im Parcival und im Titurel, von welchem Letztern wir aber, außer zwei Fragmenten, nur eine Vervollständigung und Ueberarbeitung von einem spätern Verfasser übrig haben. Den Schluß dieses Sagenkreises macht Lohengrin von einem unbekannten Dichter.

Bemerkenswerth ist noch das Heldenbuch, eine Sammlung verschiedener Rittergedichte nach vaterländischen Sagen, deren historischer Mittelpunkt die Zeit Attila's und der Völkerwanderung ist. Unter ihren Verfassern sind besonders Heinrich von Ofterdingen und Wolfram von Eschenbach auszuzeichnen.

§. 370. Unter den neuern romantischen Epikern Deutschlands steht oben an Wieland mit seinem meisterhaft gedichteten Oberon. Ferner sind von ihm bekannt: Idris und Zenide; der neue Amadis; Liebe um Liebe. Nach Wieland folgen, ohne ihn zu erreichen: L. H. v. Nicolay, Richard und Melisse, Galwine, Zerbin und Bella ꝛc.; v. Alxinger, Doolin von Mainz, Bliomberis; Fr. Aug. Müller, Richard Löwenherz, Alfonso, Adelbert der Wilde. Durch Lieblichkeit, Zartheit und harmonischen Versbau ausgezeichnet ist Ernst Schulze in seiner Cäcilie und in der bezauberten Rose. Auch ist zu erwähnen Fr. Baron de la Motte Fouqué, Corona, die Fahrten Thiodolfs ꝛc.; W. Doenniges, Wineta, oder die Seekönige der Jomsburg; G. Dürrbach, Rappoltstein; L. A. Frankl, Cristoforo Colombo.

§. 371. In der neuern Zeit erhielt das epische Gebiet in Deutschland eine eigenthümliche Erweiterung durch das idyllische Epos, welchem indessen sein Vorbild schon in der Odyssee gegeben war. Es charakterisirt sich vorzüglich durch Naivetät, und unterscheidet sich von der Idylle zunächst durch Umfang und Interesse der Handlung. Als Muster stehen da: „Hermann und Dorothea" von Göthe, und

„Louise" von Voß. Offenbar höher steht aber das erste als das zweite; denn in jenem entwickelt sich vor unsern Augen das bewegte Leben, während in diesem Alles mehr in einem ruhigen Seyn dargestellt ist; in dem ersten vereinigt sich mit dem Interesse des Familienvaters das Interesse des Staatsbürgers, während sich das zweite blos auf das Interesse des Familienvaters beschränkt. Auch ist zu nennen Baggesen's „Parthenais."

§. 372. Von den übrigen europäischen Nationen sind in Beziehung auf epische Literatur überhaupt zu nennen.

Unter den Niederländern: die Brüder Willem und Onno Zwier van Haren, jener wegen seines romantischen Epos „Gevallen van Friso;" dieser wegen seines vaterländischen Epos „die Geusen."

Unter den Dänen: Oehlenschläger (der seine vorzüglichern Werke auch in deutscher Sprache lieferte) wegen seines vaterländischen Heldengedichtes „Hrolf Krake," und wegen seines Epos „die Götter des Nordens." — Der Norwege Chr. H. Pram erwarb sich einen Namen durch sein Heldengedicht „Starkodder."

Unter den Schweden: Gyllenborg „Karl X. Zug über den Belt"; Esaias Tegner „Frithiof"; Stagnelius „Wladimir."

Unter den Polen: Mickiewicz „Konrad Wallenrod", Pan Tadeusz" (d. h. Herr Thaddeus).

Unter den Russen: Cheraskoff, zwei große epische Gedichte über die Eroberung Kasans und über Wladimir den Großen.

§. 373. Aus der Parodirung des eigentlichen Epos entsteht das komische. In diesem wird von dem feierlichen Tone und der Form des Epos auf einen an sich kleinen oder gar lächerlichen Gegenstand eine scherzhafte Anwendung gemacht.

Merkwürdig in dieser Art sind:

Die Batrachomyomachie, worin ein Krieg zwischen den Fröschen und Mäusen mit aller der epischen Würde, wie der Krieg der Griechen und Trojaner in der Ilias, besungen wird. Wird gewöhnlich dem Homer zugeschrieben.

Der geraubte Wassereimer, von dem Italiener Alessandro Tassoni, gründet sich auf die Volkssage, daß in einem Kriege der Modeneser mit den Bolognesern jene von diesen einen hölzernen Eimer erbeutet hätten, der Gelegenheit zu neuen, hier sehr komisch erzählten, Feindseligkeiten geworden sey. Aus der neuesten Zeit gehören hieher „die redenden Thiere" von Casti.

Des Spaniers Lopez Felix de Vega Carpio Katzenkrieg. Eines der besten seiner Werke, und die erste komische Epopöe der Spanier.

Das Pult des französischen Dichters Boileau. Der Gegenstand des Gedichtes ist ein lächerlicher Streit zwischen dem Tresorier und dem Cantor einer Kirche zu Paris über die Stelle, welche ein Singpult auf dem Chore haben sollte.

Vert-Vert des französischen Dichters Gresset. Schicksale eines Papagei bei den Schwestern der Visitation. Voltaire, Junguieres, Palissot.

Des Britten Butler's Hudibras. Eine Satyre wider die Independenten und Presbyterianer, die damals in England viele Unruhe erregten. Die Hauptidee ist vom Don Quixote hergenommen.

Seines Landsmannes Pope Lockenraub. Zwist wegen einer abgeschnittenen und erbeuteten Haarlocke. Ueberfließend vom Witz. — Die Dunciade desselben ist mehr satyrisch als komisch. Garth's Armenapotheke.

In der deutschen Literatur verdienen vorzüglich genannt zu werden: Zacharia's Renomist, die Verwandlungen, das Schnupftuch, Phaeton, Murner in der Hölle, die

Lagosiade, Hercynia; Uz's Sieg des Liebesgottes; von Thümmel's Wilhelmine; als epische Travestie die Aeneide v. Blumauer. Reineke Fuchs, die Kynalopekomachie ꝛc. gehören mehr in das Gebiet der Fabel.

§. 374. Die dem Epos verwandten Dichtungsarten sind der Roman, die Romanze und die Ballade.

Der Roman führet seinen Namen von dem Worte „romanisch;" so hieß die neuere Volkssprache, welche sich aus der Vermischung der lateinischen Sprache mit jener der von den Römern überwundenen Völker allmählig bildete. Die Troubadours schrieben ihre Mährchen in dieser Sprache, von welcher ihre Gedichte selbst den Namen „Romane" erhielten.

§. 375. Der Roman ist, wie das Epos, die poetische Darstellung einer Geschichte, in welcher sich die Fülle einer ganzen Welt offenbart: darum auch der Roman, gleich dem Epos, reich an Episoden ist.

§. 376. In beiden raget eine Hauptperson, ein Held hervor. Doch der epische Held ist nur ein Glied in der großen Kette des Ganzen; der romantische aber nimmt an allem Antheil, ist die Seele des Ganzen, der geistige Mittelpunkt, aus dessen Tiefe sich alles entwickelt, alles hervorgeht. Es ist nämlich eine geniale Seele, welche in dem romantischen Helden rege und lebendig ist, eine geniale Seele, welche den Saamen einer ganzen Welt in sich trägt, und solchen entäußert in einer unendlichen Fülle von Thaten und Handlungen. Und dieses unendliche, dieses freie Leben, in welches eine geniale Seele sich auflöset, ist es, was der Roman in sich begreift und darstellt.

§. 377. Das begeisternde Princip des romantischen Helden aber ist die Liebe: alle seine Handlungen werden von Liebe motivirt, sind Offenbarungen des begeisterten innern Lebens der Liebe; und diese Liebe ist eine romantische, welche

nicht selten an das Abentheuerliche grenzet und zum Abentheuerlichen führet.

§. 378. Darum hat man auch, und zwar nicht ohne Grund, den Roman mit einem Traume verglichen. Wie der Traum, so entreißet uns der Roman den gemeinen Verhältnissen des gewöhnlichen Erdenlebens und versetzet uns in eine Welt, wo alles viel zarter gewebt ist, und man eine mildere Luft athmet. Wo nämlich ein romantischer Geist weht, und alles von einer romantischen Liebe motivirt wird, hat alles eine mildere Farbe und eine lieblichere Gestalt: wir sind auf der Erde, und fühlen uns nicht auf der Erde; wir befinden uns unter Menschen, aber wir finden in ihnen nicht die Menschen mit der gewöhnlichen Denk- und Empfindungsweise, sie schweben gleichsam in der Mitte zwischen irdischen und überirdischen Wesen.

§. 379. Der Roman beginnt mit einem einfachen Vorfalle. Würde uns an der Schwelle des Romans gleich eine zu starke Leidenschaft empfangen, der Leser würde bestürzt zurücktreten. Aber wie die stille Quelle, nachdem sie einmal dem Schooße der Erde entsprungen ist, immer tiefer gräbt, ein breiteres Bett gewinnt, und endlich in einen wasserreichen Strom sich ausbreitet, so im Romane. Der einfache Vorfall nämlich, mit welchem der Roman beginnt, ist höchst fruchtbar in seinen Folgen. Begebenheiten folgen nun auf Begebenheiten, und die vorhergehenden tragen jedesmal den Saamen der nachfolgenden in sich, darum in dem Romane alles, gleich den Gliedern einer Kette, in einander greift und in nothwendiger Verbindung erscheint. Und in dem Maaße, in welchem der Roman fortschreitet, nimmt er an Inhalt und Bedeutung zu: alle Elemente des höhern Lebens, Wissenschaft, Religion und Kunst treten nach und nach hervor und verschlingen sich in das Gewebe der Geschichte, wodurch es mehr oder minder offenbar wird, daß

der Kern des Romans die philosophische Erkenntniß sey, welche der Zauberstab der Poesie in Bild und Anschaulichkeit umgewandelt hat.

§. 380. Was die Darstellung im Romane betrifft, so entfalten sich die einzelnen Begebenheiten, welche er in sich begreift, mit Ruhe aus einander und folgen sich in einem ebenmäßig fortschreitenden Gange: denn wie der epische Dichter, so schwebet auch der Romanendichter gleich einem beschauenden Wesen über der Begebenheit, er wird von nichts angerührt und ist gegen seinen Helden absolut gleichgültig. Dieser absoluten Gleichgültigkeit zu Folge verweilet der Dichter mit ungetheilter Seele bei allem und behandelt alles mit gleicher Liebe, wodurch nicht nur die höchste Klarheit und Besonnenheit, sondern auch die höchste Ruhe, das höchste Gleichgewicht und Ebenmaaß in dem Romane entsteht.

§. 381. Wie in dem Epos, so spricht auch in dem Romane jedesmal nur die Begebenheit zu uns, nicht die Subjectivität des Dichters: darum dem Romane keine Form angemessener ist, als die erzählende; doch schließt er die dialogische und die Briefform nicht aus, und ist daher bald mehr episch, bald mehr dramatisch, bald mehr lyrisch.

Das gleichförmigste Sylbenmaaß der Neuern ist die Stanze. Doch läßt die Stanze keine Mannigfaltigkeit der Füße zu, weßhalb sie sich nicht dem Gegenstande so anzuschmiegen und mit ihm gleichmäßig fortzuschreiten vermag, als der Herameter; der Roman ist darum an die Prosa gebunden. Doch muß sich diese über die gewöhnliche Prosa durch Lebendigkeit und Blüthe des Ausdrucks, durch tiefen Rythmus, durch schönen Periodenbau ꝛc. erheben.

§. 382. Wie es ein komisches Epos gibt, so gibt es auch einen komischen Roman. Das komische Epos entspringt aus der Parodirung des eigentlichen Epos, nicht so der komische Roman. Dieser faßt die lächerliche Seite des

Lebens auf, idealisirt das Lächerliche. Uebrigens kann er bald mehr rein komisch, bald mehr satyrisch, bald mehr humoristisch seyn.

Auch unterscheidet man manchmal nach den verschiedenen Seiten des Lebens, welche im Romane besonders hervorgehoben werden, sentimentale, Reiseromane, Schäferromane u. s. w.

Romane, die sich einen äußern, fremdartigen Zweck setzen, wie die sogenannten didaktischen und pädagogischen, haben eben darum keinen Kunstwerth mehr.

Der historische Roman, wie man ihn in einer frühern Periode behandelte, in welcher man Geschichte und Dichtung neben einander stehen ließ und beide nur äußerlich verband, konnte freilich weder den Forderungen der Geschichte noch der Kunst Genüge leisten, und mußte daher von beiden als eine Zwittergestalt ausgestoßen werden. Ganz anderer Art ist aber der auf einer historischen Grundlage ruhende Roman, in welchem die gegebene Wirklichkeit poetisch aufgefaßt und durchgeführt und so ganz in Poesie aufgelöst wird.

§. 383. Da in dem Romane sich eine ganze Welt vor unsern Augen entfaltet, so läßt derselbe nicht nur Episoden zu, sondern macht solche sogar nothwendig. Wird die Episode, so zu sagen, selbstständig, erscheint sie als ein selbstständiges Gedicht, so führt sie den Namen Novelle. Die Novelle ist nämlich eine in Prosa abgefaßte Darstellung einzelner, in sich abgeschlossener Vorfälle des Lebens von mehr oder weniger allgemein menschlichem Interesse, worin die Handlung nur einen kürzern aber entscheidenden Zeitabschnitt umfaßt. Daher ein Roman aus einer Reihe von Novellen bestehen kann.

Ursprünglich war die Novelle bei den Italienern eine neue oder wenigstens neu erzählte, anmuthig und lebendig dargestellte Anekdote.

§. 384. Aus der arabischen Literatur sind als Romane anzuführen: Asmai's „Leben Antar's;" Hariri's „Makamat;" Abubekr Ebn Thophail's „Naturmensch."

In der neuesten Zeit wurden auch mehrere chinesische Romane durch englische und französische Uebersetzungen bekannt, als: The affectionate Pair, or history of Sungkin, von Thoms; chinese courtship, in verse, von Thoms; in kino li, or the two fair cousins, a chinese novel, v. Thoms, französisch von Abel-Remusat; the fortunate union, a romance, von Davis, französisch, Paris, 1828; chinese novels, von Davis; contes chionois, trad. par Davis, Thoms, d'Entrecolles etc. et publ. par Abel-Remusat.

§. 385. Die Griechen und Römer kannten den eigentlichen Roman nicht. Doch sind aus dem spätern Alterthume mehrere Arbeiten griechischer Schriftsteller, die unter dem Namen „Erotiker" bekannt sind, hier anzuführen, als: Achilles Tatius, de amoribus Clitophontis et Leucippes; Helliodorus, Aethiopica; Longus, pastoralium de Daphnide et Chloe lib. 4.; Xenophon aus Ephesus, amores; Chariton, de Chaerea et Calirrhoë; Eustathius, de Ismeniae et Ismenes amoribus; Alciphron und Aristäus, Briefe. Auch gehören einige Schriften Lucian's hieher, und aus der römischen Literatur der satyrische Roman des Apulejus „de asino aureo."

§. 386. Schon am Anfang des Mittelalters finden wir fast gleichzeitig bei allen nur einiger Maaßen gebildeten Völkern eine Reihe von Ritterromanen, meistens in gebundener Rede. Seine künstlerische Vollendung erhielt aber der Roman zuerst in Spanien durch Cervantes. Sein Don Quixote ist ein unübertreffbares Muster eines komischen Romans. Gelehrsamkeit, Welt- und Menschenkenntniß, heitere, fröhliche Laune, unerschöpfliche Satyre und un-

erreichbarer Witz machen sich ihren Gegenstand streitig und ringen darin um den Vorzug. Und das Komische, sein Scherz und seine Ironie sind zugleich unmittelbare Wahrheit, und das Phantastische ist die Hülle des tiefsten Geistes; die vollendetste Narrheit durchschimmert die tiefste Weisheit. Außerdem dichtete Cervantes einen Schäferroman „Galathea," ferner „Persiles und Sigismunda" und zwölf Novellen. Neben ihm verdienen genannt zu werden: Don Franc. de Quevedo y Villegas, „historia de la vida del gran Buscon;" Hurtado de Mendoza „vida de Lazarillo de Tormes."

§. 387. An die Spanier schließen sich die Franzosen an. Unter ihnen sind, mit Uebergehung der zahlreichen ältern Romane, auszuzeichnen: Prevot d'Exilles, histoire de Cleveland, le Doyen de Killerine, hist. du chev. de Grieux et de Manon l'Escaut; Marivaux, Marianne, le paysan parvenu, Pharsamon; le Sage, histoire de Gilblas de Santillane, histoire d'Estevanille Gonzalez, le diable boiteux; Claude Prosper Jolyot de Crebillon, le sopha, les egaremens du coeur et de l'esprit etc.; J. J. Rousseau, Julie ou la nouvelle Heloise; Voltaire, Candide, Zadig et Micromegas etc.; Marmontel, Belisaire, les Incas; d'Arnaud; Graf v. Treffan; Florian, Galathée, Estelle etc.; Bernardin de St. Pierre, Paul et Virginie, la chaumiere indienne; Chateaubriand, Atala, René, Natchez etc.; Salvandy, Don Alonzo; Victor Hugo, Han d'Islande, Bug-Jargal, le dernier jour d'un condamné, notre Dame de Paris; Nodier, Jean Sbogar, Therese Aubert, le roi de Boheme et ses sept chateaux etc,; Alfred de Vigny u. A. Von den französischen Romanendichterinnen sind besonders anzuführen: Graffigny, lettres d'une Peruvienne; Riccoboni, Ernestine, lettres de Catesby

et du Marquis de Cressy; la Fayette, la princesse de Cleves; Genlis, Adele et Theodore, les chevaliers du Cigne, les meres rivales, mademoiselle de Clermont etc.; v. Stael, Delphine, Corrinne; Krüdener, Valerie; Cottin, Malvine, Amelie Mansfield, Elisabeth, Mathilde; Ad. Marquise von Souza, Adele de Senanges.

§. 388. In Italien bildete sich zuerst vorzüglich die Novelle aus, in welcher Boccaccio den größten Ruhm erlangte. Sein Decamerone ist eine Sammlung von hundert Novellen. Ihm folgten Sacchetti, Bandello, Giovanni, Cinthio, Sansovino, Straparola, Casti, Cesari u. A. Der eigentliche Roman wurde von den Italienern erst in der neuern Zeit bearbeitet, vorzüglich von Ugo Foscolo, ultime lettere di Jacopo Ortis; Manzoni, i promessi sposi; Rosini, la monaca di Monza, Luisa Strozzi; Apoglio, Ettore Fieramosca; Verri, notti romane al sepolcro di Scipione.

§. 389. Die Engländer besitzen nicht nur einen großen Reichthum von Romanen, sondern es hat auch diese Dichtungsart unter ihnen einen hohen Grad von Vollkommenheit erreicht. Unter die vorzüglichsten ihrer Romandichter gehören: Richardson, Pamela, Clarissa, Grandison; Fielding, Tom Jones, Amelia, Joseph Andrews; Sterne, Tristram Shandy, sentimental journey through France and Italy; Smollet, Roderic Random, Peregrine Pickle, the expedition of Humphrey Klinker; Goldsmith, Vicar of Wakefield; Horace Walpole, the castle of Otranto; Mackenzie, the man of Feeling, the man of the World; Cumberland, Arundel, John de Lancaster Henry; Godwin, Caleb Williams, Saint Leen, Fleetwood; Lewis, the Monk; Moore, Zeluco, Edward; Holkroft, Anna St. Ives, Hugh Travor; Walter Scott, der fruchtbarste englische

Romandichter, der in seinen historischen Romanen eine neue Gattung einführte. Unter seinen vielen Nachahmern sind besonders zu nennen Horace Smith und Thom. Colley Grattan. Bei dem Amerikaner Cooper, bei den Irländern Banim und Griffith, so wie bei den Schottländern John Galt, James Hogg und Allan Cunningham tritt neben dem historischen Element die Schilderung einer bestimmten Nationalität hervor. Der Amerikaner Washington Irving verbindet in seinen originellen Darstellungen heitern Humor mit freier und lebendiger Charakteristik. Den ersten Platz unter den neuern Romandichtern nimmt Edw. L. Bulwer ein, welcher, nebst Lord Normanby (Graf Mulgrave), den nationalen Familien-Roman originell wieder auffaßte, und treffliche Gemälde bestimmter Classen der Gesellschaft und vorzüglich der höhern Stände lieferte. Unter den Dichterinnen verdienen hervorgehoben zu werden: d'Arblay (ehemalige Miß Burney), Robinson, Radcliffe, Charl. Smith, Edgeworth, Porter.

§. 390. In Deutschland bildete sich schon seit dem Mittelalter eine Reihe von Volksromanen aus, durch welche der neuere Roman mehr oder weniger vorbereitet wurde. Seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gewann Deutschland allmählig einen großen Reichthum von Romanen und Novellen, unter deren Verfassern vorzüglich auszuzeichnen sind: Wieland, Agathon, Araspes und Panthea, Don Sylvio, Diogenes von Sinope ꝛc.; Göthe, Werthers Leiden, Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre, die Wahlverwandschaften; Schiller, der Geisterseher; Klinger, Damokles, Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt, Geschichte Raphaels de Aquilla ꝛc.; Hippel, Lebensläufe in aufsteigender Linie, Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z.; Fr. Nicolai, Leben und Meinungen des Se-

baldus Nothanker, des Sempronius Gundibert ꝛc.; Schummel, Spitzbart, der kleine Voltaire; J. G. Müller, Siegfried von Lindenberg, komische Romane; Lafontaine, Gewalt der Liebe, Rudolph von Werdenberg ꝛc.; Jacobi, Woldemar; Heinse, Ardinghello, Hildegard von Hohenthal; Thümmel, Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich; Jean Paul, die unsichtbare Loge, Hesperus, Quintus Fixlein, Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, das Kampanerthal, der Jubelsenior, Titan, Flegeljahre u. a. m.; Tieck, Sternbald's Wanderungen; Novalis, Heinrich von Ofterdingen; Ernst Wagner, Willibald's Ansichten des Lebens, die reisenden Maler ꝛc.; Graf Benzel-Sternau, das goldene Kalb, der steinerne Gast, der alte Adam; Th. Mügge, die Vendeerin ꝛc.; H. König, die Waldenser ꝛc. In der Novelle sind vor Allen ausgezeichnet Tieck und Steffens. Neben ihnen haben Löben, Arnim, Fr. Horn, W. Alexis, Hauff, Tromlitz, Leop. Schefer, van der Velde, Spindler, v. Sternberg u. A. theils im Romane theils in der Novelle manches Vorzügliche geliefert.

§. 391. In Holland wurde der Roman mit Glück bearbeitet von Eliz. Bekker und Agathe Deken, El. Maria Post und A. Loosjes.

Unter den Dänen wurde besonders die Novelle mit Glück bearbeitet von Charlotte Biehl, K. L. Rahbek, L. Kruse, Luise de Lindencrone und S. Blicher.

Die schwedische Literatur besitzt Novellen von Palmblad; Romane von Gumälius, Graf Sparre und von einem Unbekannten „Snapphanarne" und „der letzte Abend im Ostwalde;" den größten Beifall erwarb sich aber Fräulein von Bremer durch ihre „Zeichnungen aus dem täglichen Leben."

Von russischen Romanen sind neuerlich in Deutsch-

land bekannt geworden: M. Sagoskin, die Russen im J. 1612, übers. v. Göring; Thadd. Bulgarin, Iwan Wuishigin, übers. v. Oldekop; N. Gretsch, Ausflucht eines Russen nach Deutschland, übers. v. C. Eurot.

Unter den Polen sind als Romandichter auszuzeichnen: Niemcewicz „Johann von Tenczyn," deutsch, Berlin. 1828. A. 2. 1834; Barnatowicz „Nalencz," deutsch, von Schnaase, „Pojata," deutsch, Leipz. 1834.; Graf Fr. Skarbek, „Jarlo;" Massalski „Pan Potatolik," eine treue Schilderung der heutigen Adelichen Litthauens.

Unter den Neugriechen: Alex. Sutzos „der Verbannte des Jahres 1831."

§. 392. Von dem Epos, dem Romane und der Novelle unterscheidet man gewöhnlich noch die poetische Erzählung, d. i. die anschauliche Darstellung einer ästhetischen Idee unter der Form einer Begebenheit oder Handlung von einem minder wichtigen und universellen Inhalte und daher auch von geringerem Umfange. Da es sich hier zunächst um ein Mehr oder Minder handelt, so ist leicht einzusehen, daß diese Dichtungsart sehr vieler Abstufungen fähig ist, und auf ihrer höchsten Stufe dem eigentlichen Epos und dem Romane oft sehr nahe stehen kann. Am wenigsten möchte aber eine feste Grenzlinie zwischen ihr und der Novelle gezogen werden können; denn dadurch, daß die poetische Erzählung nicht nur in Prosa, sondern auch in gebundener Rede vorgetragen werden kann, läßt sie sich wohl nicht hinlänglich von der Novelle unterscheiden.

Dem Tone nach kann die poetische Erzählung ernsthaft, wohl auch tragisch, oder scherzhaft und komisch, und in letzterer Beziehung humoristisch oder satyrisch, ferner idyllisch, sentimental u. s. w. seyn. Dem Stoffe nach kann sie entweder historisch begründet oder ganz erdichtet seyn.

Ist der Inhalt der Erzählung ein wunderbares, mit

gesetzloser Freiheit von der Phantasie gesponnenes Gewebe, in welchem Natürliches und Uebernatürliches auf eine geheimnißvolle Weise mit einander gemischt sind, jedoch so, daß die das Ganze belebenden mythischen Gestaltungen einer unmittelbaren Deutung auf natürliche und sittliche Mächte fähig sind, so entsteht das Mährchen.

Eine besondere Art der Erzählung ist auch die Legende, d. i. die einfache, schlichte Erzählung einer wunderbaren Begebenheit religiösen Inhaltes, besonders aus den frühern Zeiten der christlichen Kirche.

§. 393. Die Orientalen besitzen vorzüglich einen großen Reichthum von Mährchen. Bekannt ist die arabische Mährchensammlung „Tausend und eine Nacht," welche aus sehr früher Zeit stammt und indische, persische und arabische Elemente in sich vereinigt.

Eine bedeutende Anzahl in Aegypten neu aufgefundener Mährchen hat Jos. v. Hammer und nach ihm G. S. Trebutien in's Französische, A. E. Zinserling aber in's Deutsche übersetzt.

§. 394. Aus der griechischen und römischen Literatur können die §. 385. angeführten Erzählungen der Erotiker, dann die dem Musäus zugeschriebene Erzählung von Hero und Leander, die historischen Gedichte des Silius Italicus, des Claudian auch hieher gerechnet werden. Vorzüglich aber sind hier zu erwähnen die Metamorphosen des Ovid.

§. 395. Reich ist die neuere Zeit an poetischen Erzählungen. Unter den Engländern ragen hervor in der ernsten Gattung: Mallet, Goldsmith, Jerningham, Lord Byron; in der scherzhaften und komischen Gattung: Chaucer, Dryden, Swift, Prior, Pope.

Unter den Franzosen sind die vorzüglichsten in der ernsthaften Gattung: d'Arnaud, St. Lambert, Mery

und Barthelemy; in der muntern und komischen Gattung: la Fontaine, Grecourt, Piron, Voltaire, Dorat. Aus dem Mittelalter gehören hieher die Contes und Fabliaux.

Auch die deutsche Literatur besitzt aus dem Mittelalter schon manche treffliche Erzählungen, Mährchen und Schwänke. Unter den neuern deutschen Erzählern sind ausgezeichnet, und zwar mehrere derselben in beiden Arten zugleich: Gellert, v. Hagedorn, Ew. v. Kleist, Wieland, Ernst Schulze, Rost, v. Nicolay, Langbein (Schwänke), Heinr. v. Kleist, E. Th. W. Hoffmann und A.

Außer den Volksmährchen der Deutschen von Musäus sind aus der neuern Zeit vorzüglich zu nennen die Mährchen von Tieck.

Unter den Legendendichtern verdienen ausgezeichnet zu werden: Herder, Göthe, A. W. Schlegel, Uhland, Bail u. A. Eine ganze Sammlung derselben lieferte Kosegarten in 2 Bänden, und an ihn schlossen sich an Fouqué und Amalie v. Imhof mit ihrem Sagen- und Legendenalmanach. Die schon von Hans Sachs mit Glück versuchte scherzhafte Behandlung der Legende ahmten in der neuern Zeit Pfeffel, Langbein u. A. nach.

§. 396. Unter den Niederländern verdienen vorzüglich erwähnt zu werden: Elis. Bekker und Agathe Deken, Bellamy, Bilderdijk, und aus der neuesten Zeit Lennep, insbesondere in der Legende.

In der Dänischen Literatur sind besonders zu erwähnen die komischen Erzählungen von Wessel, Tode, Pram, Christoffer, Bruun, Baggesen.

§. 397. Mit dem Romane ist dem Inhalte nach verwandt die Romanze. Sie ist eine romantisch-lyrische Darstellung im Volkstone, von ganz einfacher Musik be-

gleitet. Das Saitenspiel des Sängers ertönet vor den Ohren seiner schönen Gebieterin von eben solchen abentheuerlichen Geschichten, dergleichen die Romane im nördlichen Frankreich enthalten. Der Stoff der Romanze ist geschöpfet entweder aus der mythischen, oder aus der historischen Welt, aus der Ritterzeit ꝛc. Die Romanze gefällt sich in dem Schauerlichen und Wunderbaren. Ihr Wunderbares führt seine Beglaubigung unmittelbar mit sich; denn es ist gegründet in dem herrschenden Volksglauben der Zeit, auf den es sich bezieht.

§. 398. Der Sänger bedienet sich aber des Geschichtlichen nur, um seiner hohen Gebieterin die Gefühle seines Herzens auszudrücken; die Romanze ist daher im eigentlichen Sinne Ausdruck der Empfindung: die Empfindung aber wird in ihr nicht unmittelbar und an sich selbst dargestellt, sondern nur mittelbar, mittelst des Geschichtlichen. Sie ist eine lyrische Erzählung, dem Inhalte nach Erzählung, der Einkleidung, der Form nach lyrisch.

§. 399. Da sie ein erzählendes Gedicht ist, epischer Natur, so kann es in ihr nicht zu dem begeisterten Fluge der Ode kommen; denn die Erzählung erfordert ihren innern objectiven Zusammenhang; dadurch wird die Phantasie von dem begeisterten Fluge der Ode zurückgehalten und der lyrische Schwung der Romanze gemäßigt.

§. 400. Die Ballade führt ihren Namen vom Tanze (ballo ital.) und bedeutet eigentlich ein Gedicht, wozu man tanzen kann. Sie war ursprünglich mit der Romanze eins. Nachdem aber in der spätern Zeit die Franzosen, welche sich überhaupt im Komischen gefallen, auch scherzhafte und komische Geschichten in der Form der Romanze vortrugen, wurden beide von einander unterschieden und der Name Romanze wurde den Gedichten dieser Art beigelegt, wenn sie scherzhaften, komischen Inhalts waren; waren sie aber

ernsten und tragischen Charakters, so erhielten sie den Namen „Balladen.“

* Die von dem Verf. angegebene Unterscheidung zwischen Romanzen und Balladen wird so wenig allgemein angenommen, als eine andere, nach welcher die erzählenden Volkslieder in der bei den nördlich-germanischen Völkern gebräuchlichen Form, Balladen; in einer südlichen Form, Romanzen genannt werden sollen. Ueberhaupt möchte sich wohl zwischen beiden nur eine mehr oder weniger willkührliche Grenzlinie ziehen lassen.

Auch scheint die Tendenz der Romanze sich nicht darauf beschränken zu lassen, daß der Sänger nur seiner hohen Gebieterin vermittelst des Historischen die Gefühle seines Herzens ausdrücken will. Vielmehr scheint die ursprüngliche Bestimmung derselben gewesen zu seyn, das Andenken von Begebenheiten aus dem Sagenkreise des Volkes zu erhalten.

D. H.

§. 401. Die Romanze oder Ballade gehört ganz der neuern Welt an. Ihr Ursprung ist bei den Spaniern zu suchen. Die Spanier zogen aber diese Blüthe aus dem Saamen ihres eigenen Geistes: zu ihr gaben die Araber weder Wurzel noch Knospe. Die Romanzendichter der Spanier aufzählen, hieße ein Verzeichniß aller ihrer Dichter liefern. Als Haupthelb erscheint der Cid. Zu den vorzüglichsten Sammlungen gehören: Romancero general; Medina del Campo. 1602. 4. — Ausg. 2. Tom. I. Madrid. 1604. Tom. II. Valadolid. 1605. 2 Voll. 4. Madrid. 1614. 2 Voll. 4. — Romanceros, herausg. von D. A. Duran. Madrid. 1828. 29. 32. — Romances e historias del Cid. Lisboa. 1615. 12.; Romancero e historia del Cid. Madrid. 1818. 12. Der Cid, übers. v. Duttenhofer. Stuttg. 1833. — Herder's Cid ist bekannt. — Depping, Sammlung der besten alten spanischen historischen Ritter- und Maurischen Romanzen. Altenb. u. Leipz. 1817. Altspanische Romanzen, übers. v. Fr. Dietz. Ver-

lin. 1821. Spanische Romanzen, übers. von Beauregard Pandin. Berlin. 1823.

Auch in Schottland und England hat vorzüglich die ernste tragische Ballade schon frühzeitig Wurzel gefaßt. Die vollständigsten Sammlungen der englischen und schottischen Romanzen und Balladen sind: von Percy, 3te Ausg. Lond. 1775. 3 Bde.; von Ellis, Lond. 1805. 3 Bde.; von Evans, London. 1810. 4 Bde.; von Jos. Ritson, von H. Weber. Neuere Romanzen- und Balladendichter sind: Rown, Gay, Tikell, Shenstone, Mallet, Goldsmith, Percy, Cartwright, Scott u. A.

Den Franzosen war die Romanze Anfangs zwar nicht dem Wesen, aber doch dem Namen nach unbekannt. Sie hatten Gedichte dieser Art, aber sie führten andere Namen. Doch in der Folge der Zeit erlosch unter ihnen diese Dichtungsart selbst. Erst später wurde sie wieder zum neuen Leben angefacht, und zwar durch die komische Oper, deren Charakter auch in die französische Romanze überging. Die besten Romanzendichter Frankreichs sind: Moncrif, Feutry, Fabre d'Eglantine, Marmontel, Berquin, aus der neuesten romantischen Schule Victor Hugo. Sammlungen: Recueil de Romances historiques, tendres et burlesques. Par. 1767. 73. 2 Voll. und Nouveau recueil de Romances. Par. 1774. 2 Voll.

Der Genius deutscher Kunst bewies schon in den frühesten Gedichten, wie Fülle und Schwung ästhetischer Kraft, so Geschmeidigkeit in den mannigfaltigen Formen der Poesie. Wir haben alte deutsche Balladen von Kraft und Anmuth; sie wurden aber ehemals von den Deutschen nur Lieder genannt. Zu den vorzüglichsten Romanzen- und Balladendichtern der neuern Zeit gehören: Bürger, die Grafen v. Stolberg, Voß, Hölty, Göthe, Schiller, der

Maler Müller, Fr. und A. W. Schlegel, Tieck, Schwab, Uhland, Rückert, Chamisso, Zedlitz, Lenau, Freyberg, von Eichendorff, W. Alexis, Heinr. Wenzel u. A. Sammlungen: Romanzen der Deutschen. Leipz. 1774. 78. 2 Bde. 8. Balladen und Lieder altenglischer und altschottischer Dichter, mit deutscher Uebersetzung, herausg. v. Ursinus. Berlin. 1777. 8. Volkslieder (von Herder), Leipz. 1778. 79. 2 Bde. 8. (Bodmer's) altenglische und altschwäbische Balladen. Zürich. 1780. 81. 2 Bde. 8. Romanzen und Balladen der Deutschen, gesammelt von E. F. Waitz. Altenb. 1799. 1800. 2 Bde. 8. v. Arnim und Brentano, des Knaben Wunderhorn, alte deutsche Lieder. Heidelb. 1806 — 8. 3 Bde. 8. Büsching's u. v. d. Hagens Sammlung von Volksliedern. Berlin. 1807. 12. Sammlung historischer Volkslieder und Gedichte der Deutschen von O. L. B. Wolff. Stuttg. u. Tüb. 1830. 8. Die Volkslieder der Deutschen von der Mitte des 15ten bis in die erste Hälfte des 19ten Jahrhunderts, herausg. von F. K. v. Erlach. 5 Bde. Mannh. 1836. 8. Fr. Raßmann's Auswahl neuer Romanzen und Balladen. Helmstädt. 1818. 8. Die Romanzen und Balladen der neuern deutschen Dichter (gesammelt von Fr. Raßmann). Quedlinb. u. Leipz. 1834. 8. Einhundert deutsche histor. Volkslieder, gesammelt ꝛc. von Fr. Leon. v. Soltau. Leipz. 1836. 8.

Die dänischen Balladen kennen wir vorzüglich aus der Uebersetzung von W. A. Grimm, altdänische Heldenlieder-Balladen. Heidelberg. 1811. 8.

Aus der schwedischen Literatur ist hieher zu rechnen die Frithjofssage von Esaias Tegner, die eigentlich aus einer Reihe von Balladen besteht, übers. von Gottl. Mohnike. 3 Aufl. Leipz. 1836. Ferner: altschwedische Balladen, Mährchen und Schwänke, sammt einigen däni-

'schen Volksliedern, übers. von Gottl. Mohnike. Stuttg. und Tüb. 1836. 8.

Unter den Polen verdient vor allen ausgezeichnet zu werden: Adam Mickiewicz (sämmtliche Werke. Th. I. übers. v. Blankensee. Berlin. 1836), und Kazimierz Brodzinski.

c) Dramatische Poesie.

§. 402. Das Drama kommt mit dem Epos darin überein, daß es gleich diesem eine Handlung poetisch darstellet, woher es auch seinen Namen (δραμα, Handlung) hat.

§. 403. Doch bestehet auf der andern Seite wieder zwischen beiden ein schneidender Gegensatz, und zwar nicht nur in Hinsicht der Form allein, sondern auch in Ansehung des Stoffes.

Daß in dem Drama mehr die Handlung als Erscheinung des Willens, in dem Epos mehr die Begebenheit als Werk des Schicksals und der Umstände herrschen müsse, gibt die Grenzlinie beider weder sicher noch durchgreifend an. In den griechischen Trauerspielen, welche doch als Muster von Tragödien vor uns stehen, tritt das Schicksal nicht selten an die Stelle der Freiheit, und bestimmt und leitet das Handeln des tragischen Subjects.

§. 404. Im Epos ist die Handlung, wie wir gehört haben, universeller Art: es wird hier das Schicksal der ganzen Menschheit, oder einer ganzen Nation, entschieden. Im Drama ist die Haupthandlung eine individuelle: es gilt hier nur dem Schicksale einer einzelnen Person. Eine universelle Handlung ist der dramatischen Gestaltung unfähig.

Die Handlung im Epos offenbaret die ungetrübte Einheit, die absolute Eintracht von Freiheit und Nothwendigkeit, und stellet sich dadurch als Spiegel vor unser geistiges Auge hin, in welchem wir das Wesen der Weltgeschichte wie im verkleinerten Bilde schauen. Die Handlung im Drama wei-

set die Entzweiung beider auf. Nur wo Freiheit und Nothwendigkeit im Kampfe hervortreten, nimmt die Handlung einen dramatischen Charakter an. Das Drama ist die Darstellung einer individuellen Handlung in der wirklichen Entzweiung, in dem wahrhaften Widerstreite von Freiheit und Nothwendigkeit.

§. 405. Der dramatische Dichter stellet aber die Handlung nicht dar, wie sie als ein geschlossenes Ganze im Hintergrunde der Vergangenheit liegt, sondern in ihrer nahesten Vergegenwärtigung, ihr Werden nach allen seinen bestimmenden Momenten, die Handlung an sich selbst, in ihrer Wirklichkeit, als gegenwärtig vor unsern Augen sich ereignend. Wir sehen im Drama die Handlung selbst entstehen, den Knoten derselben sich schürzen, allmählig sich entwickeln und auflösen. Die Darstellung im Drama ist eine unmittelbare.

§. 406. Zwar ergreifet auch der epische Dichter jede Gelegenheit, um die Geschichte in lebendiger Gegenwart darzustellen: doch in der Regel tritt derselbe hervor als Erzähler der Begebenheit. Im Drama aber ist der Dichter durchaus unsichtbar, der Dichter verschwindet, und führet anstatt seiner andere Personen ein, die er mit dem ganzen Reichthume seines Wesens ausstattet, die Personen nämlich, durch welche er die Handlung selbst bewirken läßt. Darum auch das Drama als eine Welt für sich dasteht, sich selbst in ihrem Daseyn tragend und haltend.

§. 407. Der Dichter bildet einen Chor von Personen, in welche er die Handlung leget, jeder derselben einen Antheil an der Handlung zumessend, den sie aus sich zu vollbringen hat, damit das Ganze erfüllet werde. Das Band der gesellig lebenden Menschen aber ist die Sprache: nur durch die Sprache können sie auf einander einwirken, und nur im Wechselgespräche einander ihre Gedanken, ihre Em-

pfindungen, ihre Absichten, Pläne ꝛc. mittheilen. Die Handlung im Drama ist darum nothwendig an den Dialog geknüpft. — Das Drama ist die unmittelbare Darstellung einer individuellen Handlung in Gesprächsform, welche eine wirkliche Entzweiung, einen wahrhaften Widerstreit von Freiheit und Nothwendigkeit in sich offenbaret.

§. 408. Der Dialog im Drama muß charakteristisch seyn: das Drama nämlich muß nicht nur das Sichtbare, sondern auch das Unsichtbare der Handlung vergegenwärtigen: wir müssen nicht nur die That, sondern auch die Gesinnungen, Absichten, Affecte und Leidenschaften der Personen vernehmen. Ja nur in wiefern wir ihren innern Zustand vernehmen, wie sie wünschen, hoffen, wie sie von Empfindungen und Affecten umhergetrieben werden, wie sie ihre Kräfte aufbieten ꝛc., sehen wir sie eigentlich erst handeln. Jede Empfindung aber, jeder Affect und jede Leidenschaft führt eine eigene Sprache, und in jedem Alter, in jedem Geschlechte und Stande ist die Farbe und die Sprache der Empfindung und Leidenschaft eine andere, so, wie sich schon ein Stand von dem andern, ein Geschlecht von dem andern, und Alter von Alter durch Eigenthümlichkeit der Sprache unterscheidet. Die Sprache muß darum nicht nur der Empfindung und Leidenschaft angemessen seyn, sondern auch dem Eigenthümlichen derselben, welches ihr Stand, Alter und Geschlecht leihet.

§. 409. Das Drama schließet den Monolog nicht aus. Doch muß er jedesmal seine Stelle, welche er in einem solchen einnimmt, durch den höchsten Grad eines Affectes rechtfertigen; denn nur dann, wenn ein Affect die höchste Stufe von Stärke erreicht hat, geht der Mensch entweder aus der Einheit seines eigenen Wesens heraus, um mit sich selbst zu sprechen, oder er geräth in Visionen, in welchen er abwesende Personen als gegenwärtig anspricht ꝛc. Treffend sagt darum Diderot von dem Monologe, er ist für die Person

ein Augenblick der Unruhe. Der Monolog aber darf sich nicht in die Länge dehnen, indem jede heftige Gemüthsbewegung nur von vorübergehender Dauer ist.

§. 410. Zu jeder Handlung werden Zeit und Raum erfordert. Jede Handlung muß irgendwo vorfallen, und einen bestimmten Zeitraum ausfüllen; darum auch die Handlung auf der Bühne. Der Raum der Schaubühne aber, auf welcher die Handlung vorgestellt wird, ist auf einen sehr engen Platz beschränket und die Vorstellung derselben reichet nicht über einige Stunden hinaus, während manche Handlung sich durch einen weiten Umfang des Raumes sowohl, als der Zeit erstrecket. Wie wird es daher dem dramatischen Dichter möglich seyn, seine Aufgabe zu lösen? Darf er den Ort der Handlung während der Vorstellung verändern und die Zeitdauer der Vorstellung gegen jene der Handlung abkürzen? oder muß er das Ganze der Handlung auf einen und denselben Ort zusammen drängen, und die Zeitdauer der Vorstellung mit jener der Handlung ins Gleichgewicht bringen? Nach Aristoteles muß während der ganzen Vorstellung der Handlung alles auf der Bühne ohne merkliche Bewegung und Veränderung bleiben — Einheit des Ortes — und die Zeitdauer der Vorstellung muß mit jener der Handlung genau zusammenstimmen — Einheit der Zeit. —

411. Die Einheiten der Zeit und des Ortes wurden auf den griechischen Theatern genau beobachtet: denn die Pause, welche durch den Stillstand des Gespräches in dem Drama entsteht, wurde bei den Griechen durch den Gesang des Chores ausgefüllt, dadurch ward die Vorstellung eine fortwährende; eine solche aber erlaubet weder den Ort der Handlung zu verändern, noch die Zeit der Vorstellung gegen jene der Handlung abzukürzen; im ersten Falle würde eine Unschicklichkeit, im zweiten ein fühlbarer Widerspruch entstehen.

§. 412. Das moderne Drama aber erhebet sich über die Einheiten der Zeit und des Ortes, und vermag Handlungen auf die Bühne zu bringen, welche einen weiten Umfang der Zeit und des Raumes einnehmen. Durch die Entfernung des Chores von der neuen Bühne, nämlich wird die Vorstellung der Handlung durch Zwischenräume der Zeit unterbrochen, die Bühne bleibt einige Zeit leer und das Schauspiel stehet still. Während des Stillstandes der Vorstellung aber kann nicht nur der Ort der Handlung verändert werden, sondern auch die Handlung selbst weit fortrücken, weit über das Maaß der Zeit hinaus, welche während dieses Stillstandes verfließet: denn die heiße Sehnsucht, mit welcher der erwartungsvolle Zuschauer der Entwickelung einer Handlung entgegensieht, die das Schicksal einer theuer gewordenen Person entscheiden soll, erlaubet ihm nicht, zwischen der Zeit, welche als verflossen angenommen wird, und der wirklich verflossenen, eine kalte Vergleichung anzustellen und die Ungleichheit beider gegeneinander zu berechnen.

§. 413. Durch die Entfernung des Chors, überhaupt durch die Einrichtung des neuen Drama's wurde die Eintheilung desselben in Acte veranlaßt, in Abschnitte, nach welchen die Schauspieler von der Bühne abtreten und das Schauspiel stille steht. Diese Eintheilung ist in dem Wesen des Drama's zwar nicht gegründet: doch ist es nicht gleichgültig, in wie viele Acte ein solches abgetheilt wird. Kein Drama kann in mehr als fünf Acte zerfallen; denn der Umfang einer jeden vollständigen Handlung begreifet höchstens fünf Hauptmomente in sich — Anfang, Fortgang, Höhe, Neigung zum Ende, wirkliches Ende.

§. 414. Wesen und Form, Inneres und Aeußeres müssen in dem Kunstwerke im Einklange stehen; darum muß jedesmal die Anzahl der Acte mit den in der Natur der Handlung gegründeten Momenten zusammenstimmen, jeder

Act muß einen Hauptmoment der Handlung für sich nehmen, jeder eine Periode der Handlung darstellen. Mit jedem Acte muß eine Periode der Handlung sich schließen und mit einem jeden neuen eine neue beginnen. Die Eintheilung des Drama's in Acte ist fehlerhaft, wenn sie nicht dieser Forderung entspricht.

§. 415. Das Drama ist die unmittelbare Darstellung einer individuellen Handlung in Gesprächs-Form, welche einen wirklichen Widerstreit von Freiheit und Nothwendigkeit in sich offenbaret.

Bei diesem Widerstreite aber treten Nothwendigkeit und Freiheit entweder in ihrer hehren Gestalt, als wahre Nothwendigkeit und Freiheit hervor, oder es ist nur eine scheinbare, an sich nichtige Nothwendigkeit, und eine scheinbare und nichtige Freiheit, welche sich im Widerstreite begegnen. Darauf beruhet die Eintheilung des Dramas in Tragödie und Komödie*).

* Zwischen den zwei Extremen des völlig Tragischen und des Komischen liegt in der Mitte das im engern Sinne sogenannte Schauspiel, ein Erzeugniß der neuern Poesie, in welchem, unter nationalen und temporären Einflüssen, tragische und komische Elemente mehr oder weniger einander durchdringen, so daß dasselbe bald mehr der Tragödie, bald mehr der Komödie sich nähert. Nach verschiedenen Modificationen unterscheidet man gewöhnlich auch verschiedene Arten dieses Schauspiels, als: das humoristische und das demselben verwandte romantische, wozu ein großer Theil der ältern englischen und spanischen Dramen gehören; das historische, welchem sich das Ritterschauspiel und die historische Komödie Calderon's nähert; das Familiendrama, wozu auch das sogenannte rührende Schauspiel, welches Einige auch spottweise die weinerliche Komödie nannten, zu zählen ist; das didaktische Schauspiel, wie Lessing's Nathan; das idyllische Drama; das geistliche Schauspiel u. s. w.

D. H.

a. Tragödie.

§. 416. Tragödie ist die unmittelbare Darstellung einer individuellen Handlung in Gesprächsform, in welcher wahre Freiheit und wahre Nothwendigkeit, oder der freie und besonnene Mensch und das Schicksal im wirklichen Widerstreite, im Kampfe miteinander erscheinen.

* An die Stelle des Schicksals treten in der griechischen Tragödie nicht selten sittliche Mächte, Götter.

§. 417. Da, wo der freie und besonnene Mensch im wirklichen Kampfe mit dem Schicksale, der eisernen Nothwendigkeit, hervortritt, stellet sich uns ein wichtiges, ein interessantes Schauspiel vor Augen dar, ein Schauspiel, welches uns auf der einen Seite die Kraft der menschlichen Natur bewundern läßt, und auf der andern Seite die Macht des Schicksales in ihrer furchtbaren Größe zeigt. In der Idee der Tragödie liegt es, daß die Handlung eine wichtige, eine interessante sey. Ja es ist die ernsteste Scene im Leben des Menschen, vor welcher die Tragödie den Vorhang aufziehet: denn welche Scene im menschlichen Leben kann ernster seyn, als jene, wo wir den Menschen mit dem Schicksale ringen sehen?

§. 418. Die Handlung im Drama darf nicht unentschieden bleiben, der Kampf des Menschen mit dem Schicksale muß sich endigen, aber weder mit dem ausschließlichen Siege des einen, noch des andern. Die Darstellung des Sieges der Nothwendigkeit über die Freiheit würde alles Menschengefühl empören oder erdrücken, indem dadurch der Mensch, aller Selbstständigkeit beraubt, als ein Spielball des Schicksals hingestellt wäre. Wollte aber die Tragödie den Triumph des Menschen über das Schicksal feiern, so würde sie ihren eigenen Begriff zerstören, indem das

Schicksal, durch Menschenkraft besiegbar, nicht mehr als Schicksal, sondern als Ironie seiner selbst erscheinet. Mensch und Schicksal, beide müssen als Sieger aus dem Kampfe gehen. Wie aber ein solches Verhältniß darstellbar sey?

§. 419. Das Schicksal erscheinet als Sieger in der äußern That, durch Verhängung von Uebeln über den tragischen Helden, und dieser beweiset seinen Triumph über das Schicksal durch die Größe der Gesinnung, mit welcher er sich über die Schläge desselben erhebet.

Prometheus unterliegt der Macht der Götter, er wird an den Kaukasus angeschmiedet, aber er zeiget sich auf der andern Seite wieder als Sieger, denn er bewähret in der Duldung seiner Leiden eine Kraft, welche in Bewundrung setzet, eine Sinneshoheit, welche sich selbst als edler Trotz gegen den Jupiter ausspricht.

§. 420. Mit Sinneshoheit erhebet sich die tragische Person über das Schicksal, dessen Allgewalt sie äußerlich unterlegen ist. Dadurch wird nicht nur zwischen dem Menschen und dem Schicksale vollkommene Gleichheit, sondern auch Gleichgewicht in dem Innern des Beschauers hergestellt, die aufgeregten Gefühle werden besänftiget, und das Gemüth wird vollkommen befriedigt. Die Tragödie stellet so eine in sich geschlossene Handlung dar, eine wahrhafte Totalität, welche der Erwartung nichts mehr übrig läßt.

Würde die Tragödie mit dem Siege der Nothwendigkeit über die Freiheit sich endigen: so würde sie nicht nur eine halbe, sondern auch eine gräßliche, wenigstens empörende Handlung darstellen; nicht nur mit unbefriedigtem, sondern auch mit empörtem Gemüthe würden wir den Schauplatz verlassen, und über die Tyrannei des Schicksals murren, welches den Menschen erdrücket, und seine Freiheit verhöhnet.

§. 421. Mit Sinneshoheit erhebet sich die tragische

Person über das Schicksal, dessen Allgewalt sie äußerlich unterlegen ist. Das Tragische der Handlung bestehet darum nicht in dem, was man einen unglücklichen Ausgang zu nennen pflegt; denn die Tragödie endiget mit dem Siege des Menschen über das Schicksal, der Freiheit über die Nothwendigkeit; ein solcher Ausgang aber ist nicht unglücklich zu nennen, indem darin das tragische Subject die Erhabenheit seiner moralischen Natur beweiset. Zwar ist der Fall nicht selten, daß die tragische Person ihr Leben hingibt, daß die Tragödie mit dem Tode des Helden schließet; aber auch dieser Ausgang ist nicht unglücklich zu nennen; denn die tragische Person opfert ihr Leben freiwillig, ihr Leben, das sie nicht mehr ihrer Menschenwürde angemessen hält, indem es nicht mit wahrer Freiheit verbunden ist.

§. 422. Das Tragische der Handlung wächst in dem Grade, in welchem die Stufe des Uebels ansteigt, das über den tragischen Helden verhängt wird. Der höchste Gipfel alles Unglückes aber ist es, durch den Schluß des Schicksals, oder den Willen und die Rache der Götter zum Verbrecher bestimmt zu seyn, und selbst dagegen ankämpfend zum Verbrecher zu werden. Es ist dieses der wahrhaft und im erhabensten Sinne tragische Fall, und dieser ist es, den uns das, vorzüglich durch Sophokles, zu seiner höchsten Höhe gebrachte Trauerspiel des Alterthumes zur Anschauung bringt.

Oedipus in Theben ist vom Schicksale bestimmt, Mörder seines eigenen Vaters, und Gatte seiner leiblichen Mutter zu werden; und alles, was er dagegen unternimmt, zieht ihn nur um so gewisser in sein Schicksal.

§. 423. Durch die wunderbarsten Fügungen des unvermeidlichen Schicksales und selbst dagegen ankämpfend wird der prädestinirte Verbrecher zur That geführt und erfüllet sein Schicksal, ohne es zu wissen.

Um seinem Schicksale zu entgehen, flieht Oedipus von Korinth, seinem vermeinten Vaterlande, nach Theben; unterwegs stößt er auf den König von Theben, und ermordet ihn im Streite, ohne in ihm seinen Vater zu erkennen; er kommt nach Theben, löset das Räthsel der Sphinx und erhält die Gattin des ermordeten Königs zur Gemahlin, ohne in ihr seine Mutter zu erkennen, und erfüllet so sein Schicksal, ohne es zu wissen.

§. 424. Hier erhebet sich also ein eigentlicher, ein wahrhafter Widerstreit von Freiheit und Nothwendigkeit. Das sittliche Leben wird in seiner Wurzel angegriffen, die Freiheit auf ihrem eigenen Boden bekämpft. Das Schicksal erscheinet an der Stelle der Freiheit und bestimmet und leitet das menschliche Handeln. Aber wie ist hier noch ein Sieg der Freiheit über die Nothwendigkeit denkbar? Er wird dadurch errungen, daß die tragische Person die Schuld des unvermeidlichen Verbrechens freiwillig übernimmt und büßet.

Als lehrreiches Beispiel dienet uns Oedipus im Sophokles. Eine wüthende Pest drohet ganz Theben den Untergang. Die Priester geben vor, die Pest werde nicht eher nachlassen, bis der Mörder des vorigen Königs entdeckt und bestraft sey. Oedipus bietet zu diesem Zwecke alle Mittel auf; aber aus der Untersuchung gehet hervor, daß er, vom Schicksale dazu bestimmt, der Mörder des Königs, seines eigenen Vaters, und der Gatte seiner leiblichen Mutter sey. Nach dieser Entdeckung sticht sich Oedipus die Augen aus, und verläßt Thron und Stadt — übernimmt und büßet freiwillig die Schuld des unvermeidlichen Verbrechens.

§. 425. Wenn die tragische Person sich nicht freiwillig der Strafe des unvermeidlichen Verbrechens unterzöge, so würde das sittliche Leben derselben den Fügungen des blinden Schicksales unterliegen, und die Tragödie den Triumph

der Nothwendigkeit über die Freiheit feiern, was ein widriger Gedanke wäre. Um den Sieg der Freiheit über die Nothwendigkeit und darin die Erhabenheit ihrer moralischen Natur zu beweisen, ist es nothwendig, daß die tragische Person die Schuld des unvermeidlichen Verbrechens freiwillig übernimmt und büßet.

§. 426. Zeuget es von einer großen Seele, unverschuldete Leiden heldenmüthig zu tragen: so zeuget es von der größten Seele, die Schuld eines unvermeidlichen Verbrechens gleich einem Oedipus freiwillig zu übernehmen und zu büßen. Die Sitten sind darum ein wichtiger Punkt in der Tragödie. Die tragische Person muß durch hohe Sittlichkeit und Erhabenheit des Charakters ausgezeichnet seyn, dieses fordert der Begriff der Tragödie. Gemeine Naturen unterliegen unter ihrem Unglücke, und beben vor dem Gedanken zurück, die Schuld eines unvermeidlichen Verbrechens zu übernehmen und zu büßen. Das Unglück eines Bösewichts aber vermag uns nicht in eine wehmüthige Stimmung zu versetzen, ist nicht tragisch.

§. 427. Hohe Sittlichkeit und Erhabenheit des Charakters ist um so mehr Erforderniß für die tragische Person, da sie im Kampfe mit dem Schicksale einsam dastehet, gleich einem Felsen, gegen welchen der erzürnte Ocean anstürmet, blos auf sich selbst gestützet. Mit dem epischen Helden ist die Nothwendigkeit, sind Götter einverstanden, welche ihm im Kampfe Beistand leisten; der tragische Held aber ist blos auf seine Kraft beschränket, dieses fordert der Begriff der Tragödie, indem sonst kein Gegensatz und keine Entzweiung zwischen Freiheit und Nothwendigkeit, zwischen Mensch und Schicksal wäre. Und wenn sich auch Götter freundschaftlich zu dem tragischen Helden herablassen, so können sie nur die Rolle eines Vermittlers übernehmen.

§. 428. Doch wer vermag seinem Schicksale zu ent-

rinnen? Durch die wunderbarste Verschlingung von Verhältnissen und Umständen geschieht es, daß die tragische Person den Beschluß des Schicksals erfüllet. Verwickelung ist darum von dem Wesen der Tragödie unzertrennlich. Aber auch eben so wesentlich ist ihre Auflösung: denn damit der Sieg der Freiheit über die Nothwendigkeit gefeiert werde, muß die Erfüllung des Schicksals offenbar werden, offenbar, daß die tragische Person ihrem Verhängnisse unterlegen ist.

§. 429. Doch um Verwickelung und Auflösung in die tragische Handlung zu bringen, ist es nicht nothwendig, daß der Dichter eine künstliche und zauberhafte Verknüpfung von Umständen und Ereignissen veranstalte. Das Schicksal, welches an die Stelle der Freiheit tritt und das menschliche Handeln bestimmet und leitet, schürzet und entwickelt den Knoten der Begebenheiten; das Schicksal aber wirket eben so einfach als wunderbar. Das ganze von der Hand des Schicksals angelegte Gewebe von Umständen und Vorfallenheiten ist in allen seinen Verschlingungen und Verkettungen durchaus begreiflich, sobald das Schicksal erkannt ist. Wir finden darin nichts gezwungen, nichts erkünstelt, nichts zauberhaft in einander geschlungen, sondern erkennen, daß alles nothwendig so aufeinander folgen mußte, damit der Beschluß des Schicksals erfüllt wurde; der ganze Lauf der Begebenheiten ist aus dem Plane des Schicksales durchaus verständlich. Nichts darf daher in der Tragödie zauberhaft und künstlich in einander verschlungen werden, sondern alles muß sich ungezwungen an einander anschließen, ungezwungen aus einander entwickeln: aber aus der Anlage des Ganzen muß eine höhere Ordnung der Dinge hervorleuchten, die Aufeinanderfolge der Begebenheiten muß nur aus einer ewigen Nothwendigkeit begriffen werden können. Das Ganze der tragischen Geschichte muß so combinirt seyn, daß aus

der Ordnung und Auseinanderfolge der Handlungen und Begebenheiten die höhere Fügung des Schicksals, eine höhere Nothwendigkeit sichtbar werde. Verhängniß und Schicksal müssen als die gewaltigen Machthaber der Geschichte überall durchscheinen.

§. 430. Aus diesem Grunde darf auch in der Tragödie nichts zufällig seyn, sondern alles muß mit Nothwendigkeit erfolgen; denn wo die eiserne Hand des Schicksales den Knoten der Begebenheit schürzet und entwickelt, ist dem Zufalle kein Platz eingeräumt: das Schicksal schließt allen Zufall aus. Die Nothwendigkeit aber, mit welcher in der Tragödie alles erfolgen muß, darf nicht empirischer Art seyn, d. h. auf einem bloßen Causalzusammenhange beruhen; denn in einer Reihe von Begebenheiten, wo alles wie Wirkung und Ursache zusammenhängt, fehlt es an einem obersten in sich festen Ringe, durch welchen die ganze Kettenreihe gehalten und getragen würde. Die empirische Nothwendigkeit ist nur eine verlarvte oder endlos fortgesetzte Zufälligkeit. Nicht mit äußerer, sondern mit innerer Nothwendigkeit muß sich daher alles in der Tragödie entwickeln. Das Ganze der tragischen Geschichte, Stoff und Form, Handlung und Verknüpfung muß wie in einem ewigen Weltplane prädestinirt vorliegen, in einer ewigen, absoluten Nothwendigkeit gegründet seyn, und mit solcher sich entfalten. Alles in der Tragödie muß von der Art seyn, daß es nur aus einer ewigen, absoluten Nothwendigkeit begriffen werden kann, als unmittelbare Veranstaltung einer höhern, alles lenkenden Nothwendigkeit. Und darin besteht eigentlich die Einheit der Handlung, die Einheit der Tragödie, daß alle Handlungen und Begebenheiten nur aus einem gemeinsamen Grunde, der ewigen, absoluten Nothwendigkeit, vollkommen begriffen werden können.

§. 431. Selbst die Handlungen des tragischen Sub-

jectes, welche auf die Schläge des Schicksals erfolgen, können nicht als zufällig erscheinen; denn sie haben ihren Grund in der hohen Sittlichkeit der tragischen Person; die wahre Sittlichkeit aber schließet alle Zufälligkeit aus. Bei dem wahrhaft Sittlichen ist es keineswegs zweifelhaft, wie er handle, so oder anders, sein Handeln ist nothwendig, und zwar nicht äußerlich, sondern innerlich nothwendig, er kann vermöge der innern Nothwendigkeit seines Charakters nicht anders, als auf die bestimmte Weise handeln. In der wahren Sittlichkeit ist mit der höchsten Freiheit zugleich die höchste Nothwendigkeit verbunden; daher kommt das unbedingte Vertrauen, welches wir auf einen wahrhaft sittlichen Menschen setzen, daher der heilige Eifer, mit welchem wir dem widersprechen, der von einem als wahrhaft sittlich Anerkannten eine böse Nachrede führet; wir setzen seiner Rede die Unmöglichkeit der That entgegen.

§. 432. Will demnach der Dichter, um das Handeln des tragischen Subjectes dem zuschauenden Pöbel recht faßlich und handgreiflich zu machen, das tragische Subject zu seinem Handeln durch äußere Beweggründe, oder durch eine Verkettung von empirischen Ursachen antreiben und bestimmen (motiviren) lassen, so wird er fürs erste die Zufälligkeit in die Tragödie einführen, und dann wird er sein Subject aller Seelengröße, aller wahren Sittlichkeit berauben; denn der wahrhaft Sittliche hat den Grund seines Handelns in sich, er handelt aus sich und durch sich selbst, nothwendig so und nicht anders, kraft der Natur, der innern Nothwendigkeit seines moralischen Wesens. Ein Subject, welches erst durch äußere Beweggründe, wie durch Räderwerke, zu seinem Handeln angetrieben werden muß, erscheinet entblößt aller inneren Selbstständigkeit und alles moralischen Charakters, als Spielball äußerer Verhältnisse und Umstände, und daher ohne alles tragische Interesse.

§. 433. Die griechische Tragödie ist ein im eigentlichen Sinne in sich geschlossenes Ganze, eine wahrhafte Totalität; denn sie stellet die tragische Handlung nicht nur an sich dar, sondern begreifet zugleich auch die Reflexion der Menschheit über die Handlung in sich. Die Reflexion spricht sich durch den Chor aus. Die Bestimmung des griechischen Chors ist, das, was im Innern des Zuschauers vor sich gehen soll, zum Voraus für sich zu nehmen und auszudrücken. Der Chor ist Repräsentant des Reflexes, der Gemüthsbewegungen und der Bemerkungen, welche die Handlung in dem Zuschauer erwecket, oder erwecken soll.

§. 434. Aus dieser Bestimmung läßt sich die Verfassung des griechischen Chores sehr leicht begreifen.

Der Chor ist Repräsentant der Menschheit, der Zuschauer, deren Gemüthsbewegungen er zum voraus für sich nimmt und ausdrückt; der Chor kann daher nicht aus einer, sondern muß aus mehrern Personen bestehen. Die Zahl derselben erstreckte sich bisweilen auf fünfzig, bis Aeschylus auf Befehl der Obrigkeit die Anzahl der Personen auf fünfzehn herabsetzte.

Der Chor ist nicht in der Handlung als solcher begriffen; denn wenn er selbsthandelnde Person wäre, so könnte er seine Bestimmung nicht erfüllen, welche ist, Repräsentant des Reflexes zu seyn, welcher die Handlung begleitet. Der Chor ist nicht handelnde, sondern reflectirende Person, daher auch ohne Partheilichkeit.

Der Chor ist Repräsentant dessen, was im Innern der Zuschauer vor sich geht, vor sich gehen soll; er ist daher immer mit den Gesinnungen der Zuschauer eins, mit ihnen einverstanden, und nimmt daher, wenn er sich in die Handlung einmischt, allemal die Parthei des Rechtes, räth zum Frieden, zur Besänftigung, giebt seine Theilnahme durch

Rührung zu erkennen, mischt seine Klagen unter die Thränen der Leidenden, u. s. w.

Der Chor ist Repräsentant des Reflexes, welcher die Handlung begleitet; der Chor ist demnach nicht physische, sondern symbolische Person; daher entdecken die handelnden Personen in Gegenwart des Chors ihre geheimsten Gedanken eben so, wie wenn sie ganz allein, ohne Zeugen wären. Der Chor verräth sie so wenig als der Zuschauer, dessen Inneres der Chor repräsentiret.

§. 435. Hieraus können wir einsehen, wie frei die griechische Tragödie von all der Ungereimtheit ist, welche ihr Heinrich Home in seinen Grundsätzen der Kritik aufbürdet. Durch den Chor, meint Home, sind die griechischen Dichter zu jämmerlichen Unschicklichkeiten genöthiget worden, und sucht es durch Beispiele aus griechischen Tragödien zu beweisen.

Im Hyppolit des Euripides, sagt er, wird Phaedra, die an Leib und Seele leidet, aus ihrem Pallaste auf den Ort der Handlung gebracht, und sagt in Gegenwart des Chors eine Menge unschicklicher Dinge, ja sie entdecket sogar, aller Anständigkeit und Wahrscheinlichkeit zuwider, der Wärterin die geheime Ursache ihres Leidens.

In den Trachinierinnen des Sophokles wird der Dejanira, der Gemahlin des Herkules, ein Geheimniß in Gegenwart des Chors geoffenbart.

In der Iphigenia in Tauris zwingt die nothwendige Gegenwart des Chors den Euripides zu der groben Ungereimtheit, eine geheime Verschwörung vor den Ohren dieses Chors verabreden zu lassen.

In der Medea des Euripides macht diese Prinzessin keine Schwierigkeit, den Anschlag zur Vergiftung ihres Gemahls, seiner Geliebten und ihres Vaters, des Königs von

Korinth, in Gegenwart des Chors zu fassen. Welche Ungereimtheit!

Doch diese Ungereimtheit verschwindet sogleich, wenn man bedenket, daß der Chor keine physische, sondern eine symbolische Person ist, Repräsentant des Reflexes, der Gemüthsbewegungen und Bemerkungen, mit welchen der Zuschauer die Handlung begleitet, die durch die Handlung aufgeregte Innerlichkeit des Zuschauers äußerlich darstellt. — Und so wenig der Zuschauer die Geheimnisse, welche die handelnden Personen vor ihm entdecken, verräth, eben so wenig auch der Chor, welcher blos das für sich nimmt und ausdrückt, was im Innern des Zuschauers vor sich gehen soll.

§. 436. In der griechischen Tragödie wird der Held durch die Verhängnisse des Schicksals oder den Willen der Götter nothwendig zum Verbrecher; nichts aber ist tragischer, als daß der Unschuldige durch die Fügung des Schicksals oder den Willen der Götter als lasterhaft erscheine, zum Verbrecher werde. Doch diese Fügung ist nach den Begriffen der christlichen Religion ganz unmöglich und durch sie absolut aufgehoben. Darum das Schicksal von der neuen Schaubühne ausgeschlossen werden muß.

§. 437. Um das Schicksal der neuern Tragödie zu erhalten, bestimmt man nun den Begriff desselben dahin, daß solches nicht als ein nach blinder Willkühr zwingendes Fatum, sondern mit einem Analogon menschlichen Willens und menschlicher Vernunft, ja mit einem höhern Grade der Vernunft, als der Mensch besitzt, aufgefaßt und dargestellt werden müsse. Aber eben darum, weil dem unbekannten Wesen, Verhängniß genannt, eine höhere Vernunft, als die menschliche ist, zukommt, sey ihm auch eine andere, höhere Vernunftgesetzgebung und eine andere Gerechtigkeit möglich, als dem beschränkten Vernunftwesen, dem Menschen; weßhalb nur beschränkte Köpfe über heidnischen Fatalismus

schreien können, wenn sie in der Schicksalstragödie das Verhängniß so zur Anschauung gebracht sehen, daß es das Maaß ihrer Begriffe von Gut und Bös überraget.

§. 438. Durch diese Bestimmung wird der Begriff des Schicksals aufgehoben und an die Stelle desselben die Vorsehung gesetzt. Und es möchte sehr im Zweifel stehen, daß für ein höheres Vernunftwesen ein anderer Maaßstab der sittlichen Bestimmung und Beurtheilung möglich sey, als für den Menschen. Der Maaßstab aller sittlichen Bestimmung und Beurtheilung ist die Idee von Gut und Bös, von Recht und Unrecht: diese Idee ist aber nicht das eigene Erzeugniß der Menschenvernunft, sondern von der göttlichen Vernunft selbst in die menschliche übergegangen. Es ist die Stimme Gottes selbst, welche in der Vernunft zu uns redet, und uns über Gut und Bös, über Recht und Unrecht unterrichtet. Der Vatermord im Oedipus und der Brudermord in der Schuld — beide erscheinen der unbefangenen Vernunft als etwas Böses; und können sie wohl einer höhern Vernunft anders erscheinen, da die Idee des Guten und Bösen, welche das sittliche Urtheil der menschlichen Vernunft bestimmt und leitet, der göttlichen Vernunft selbst entflossen ist?

§. 439. Auch in dem neuern Trauerspiele wird das tragische Subject nothwendig eines Verbrechens schuldig: die Nothwendigkeit aber, durch welche dieses zum Verbrechen angetrieben wird, liegt nicht außer ihm, in den Fügungen eines Schicksals, sondern in dem Innern des Subjects selbst, in der Unbezwingbarkeit seines Charakters. In der modernen Tragödie tritt der Charakter an die Stelle des Schicksals.

Doch das Laster hat nichts Schönes und das Loos des Lasterhaften bleibt ohne alles tragische Interesse. Das Verbrechen, dessen der tragische Held schuldig wird, darf darum nicht Laster seyn oder moralische Verdorbenheit zum Grunde

haben. Die Tragödie fordert edle Sitten. Der Kern des moralischen Charakters des tragischen Helden muß edler Art seyn, aber noch umgeben von Hüllen menschlicher Schwächen. Der tragische Held muß bei aller Vortrefflichkeit der Gesinnung noch von Affecten erreichbar seyn, noch Täuschung und Irrthum unterworfen, welche Erbtheile der menschlichen Natur sind, aber auch zugleich die Quellen seyn müssen, woraus die moralischen Verirrungen des tragischen Helden fließen müssen.

§. 440. Der Held in der modernen Tragödie darf darum weder ein Böswicht seyn, noch absolut schuldlos. Aber eben darum, weil die neuere Tragödie die Schuld des Verbrechens nicht ganz von dem Subjecte nehmen kann, vermag sie auch nicht, jenen hohen Grad des tragischen Effectes zu erzeugen, wie die griechische. In der griechischen Tragödie wird das Subject durch den Willen und die Fügungen des Schicksals nothwendig zum Verbrecher, nichts aber ist tragischer, als ein solcher Fall; die Person erscheinet als absolut schuldlos. In der modernen Tragödie liegt der Grund des Verbrechens, dessen das Subject theilhaftig wird, in der Macht des Charakters, also in dem Innern des Subjectes selbst. Ueberdies ist die Beherrschung des Temperaments, die Mäßigung der sinnlichen Gefühle und Neigungen nicht nur durch die Vernunft möglich, sondern durch sie sogar geboten.

§. 441. Es waltet nämlich ein ewiges, unverbrüchliches Gesetz, welches Rechtthun fordert: vom göttlichen Griffel ist es geschrieben und mit unauslöschbaren Buchstaben in jede Menschenbrust eingegraben, und das Gesetz der ganzen Weltregierung. Das Leben des tragischen Helden erscheinet darum auch im Widerstreite mit der ewigen Weltregierung, die Freiheit in Entzweiung mit der Nothwendigkeit. Doch über dem Gesetze wachet die Vergelterin, welche selbst das Reich

der Natur in Verbindung und Eintracht setzt mit dem Reiche der Freiheit. Die Erde, sagt Leipnitz, wird zerstört und wieder hergestellt, wenn die Regierung der Geister es fordert, daß Einigen Strafen, Andern Belohnungen werden. Unglück folget dem auf dem Fuße nach, welcher das Gesetz der ewigen Weltregierung verletzet. Der tragische Held stürzet darum in's Unglück, und dieses Unglück, die Strafe seines Verbrechens, wird über ihn nicht vom Schicksale, sondern von der Nemesis — vergeltenden Gerechtigkeit — verhängt.

§. 442. Hieraus erkennen wir, wie die Tragödie zur Reinigung unserer Leidenschaften, zur Läuterung unserer Sitten wirken könne, ohne sich aber dieselbe zu ihrem unmittelbaren Zwecke vorzustecken. Wir sehen nämlich nicht selten in dem Handeln des tragischen Subjectes und seiner Leidenschaft das Bild unsers eigenen Thuns, unserer eigenen Seele, und durch das Unglück desselben werden wir dann aus unserm Schlummer aufgeschreckt und zu dem Entschlusse gebracht, gegen die Unordnungen der Leidenschaft auf der Hut zu seyn, durch Besonnenheit die Affecte zu zügeln und unsere Handlungen jedesmal mit der Vernunft in Harmonie zu setzen.

§. 443. Der tragische Held stürzet ins Unglück, die Freiheit unterliegt der Nothwendigkeit: aber die Freiheit muß der Nothwendigkeit wieder gleichgesetzt, und das Leben des tragischen Helden mit der ewigen Weltregierung wieder versöhnt werden. Das Leben des tragischen Helden war ein Mißlaut in dem großen Weltaccorde, welcher in die allgemeine Weltharmonie wieder aufgelöset werden muß. Die sittliche Natur fordert Wiederversöhnung des Einzelnen mit dem Ganzen, Harmonie des Endlichen mit dem Unendlichen. Diese Gleichsetzung der Freiheit und der Nothwendigkeit wird in der Tragödie dadurch erreicht, daß der

tragische Held sein Unglück, die Strafe seines Verbrechens, mit Ergebung und Seelengröße erträgt, wodurch nicht nur ein Sühnopfer gebracht wird der vergeltenden Gerechtigkeit, sondern auch sein Leben wiederkehret zur Harmonie mit der ewigen Weltregierung, welche auf sittlichen Gesetzen beruhet.

§. 444. Wie die griechische, so stellet auch die neuere Tragödie dar die Entzweiung der Freiheit und Nothwendigkeit. Das Leben des tragischen Helden erscheinet im Widerstreite mit der ewigen Nothwendigkeit: dort wird den Beschlüssen des Schicksales entgegengewirkt, und hier gegen das Gesetz der ewigen Weltregierung gehandelt. In beiden unterliegt die Freiheit der Nothwendigkeit. Von höheren Mächten wird Uebel über den tragischen Helden verhängt: dort wird der tragische Held durch die Fügungen des Schicksals zum Verbrecher, und hier durch die Nemesis vom Glück in's Unglück gestürzt. Aber die Freiheit setzet sich wieder der Nothwendigkeit gleich durch die Seelengröße, mit welcher der tragische Held die Strafe des Verbrechens büßet. Und wie in der griechischen, so kündigt sich uns auch in der neuern Tragödie eine ewige Ordnung der Dinge an. Dort vernehmen wir das Schicksal als den gewaltigen Machthaber der Geschichte, und hier drängt sich uns die Idee einer moralischen Weltordnung unwillkührlich und von selbst auf: denn aus einer solchen Verknüpfung von Erscheinungen, nach welcher, wie in der Tragödie, die Strafe dem Verbrecher auf dem Fuße folgt, wird eine höhere Weltregierung, eine moralische Weltordnung unmittelbar und von selbst offenbar. Doch es ist der Fall nicht selten, daß in dem neuern Trauerspiele mit der moralischen Weltordnung ein Mißverhältniß entsteht. Diesen Widerspruch sucht dann der Dichter dadurch zu lösen, daß er, wie z. B. Schiller in den Räubern, auf eine künftige Vergeltung hinweiset.

§. 445. Wo das Schicksal in seiner hehren und strengen Gestalt hervortritt und waltet, können nur tragische Scenen vorkommen, kann nur das Tragische herrschen, was der Fall in der griechischen Tragödie ist. Wo aber das Schicksal zurücktritt, kann mit dem Tragischen sich auch das Komische mischen, welches in dem modernen Trauerspiele Statt findet. So stoßen wir im Shakspeare, und zwar selbst in seinen vollendetesten Werken, mitten unter den rührendsten und kräftigsten Auftritten nicht selten auf gemeine und sogar lächerliche Scenen.

§. 446. Der Chor ist ein wesentlicher Theil in dem griechischen Trauerspiele, und seine Bestimmung, die Gefühle und Bemerkungen, welche in dem Innern des Zuschauers erregt werden sollen, zum voraus für sich zu nehmen und auszudrücken, der Theilnahme des Publicums die der Absicht des Dichters entsprechende Richtung zu geben. Der Chor mangelt dem neuern Trauerspiele und das Gemüth des Zuschauers ist sich selbst überlassen. Durch die Aufhebung des Chors ist die moderne Tragödie zur Vorstellung von Handlungen geschickt, die sich durch einen weiten Umfang der Zeit sowohl, als des Ortes erstrecken, ein Vortheil, welcher durch andere Nachtheile wieder aufgewogen wird. Die Neuern müssen handelnde Personen einschalten, welche Nebendienste verrichten, sie müssen, zum Beispiele, der Hauptperson einen Vertrauten, einen Rathgeber ꝛc. beigeben. Sollen aber diese nicht als blos belebte Figuren erscheinen, so müssen sie eine Bedeutung für sich, ein Gewicht haben, was der Hauptperson nachtheilig werden kann, indem nämlich dadurch das Interesse von der Hauptperson auf die Nebenpersonen gelenket werden kann, oder wenigstens zwischen ihnen getheilet wird. Der griechische Dichter wußte das Interesse ungetheilt der Hauptperson zu erhalten, indem er alles zur Handlung Nothwendige, aber nicht in ihr Begriffene, auf den Chor übertrug, der eine symbolische Person war.

§. 447. Die Sprache in dem griechischen Trauerspiele ist rhythmisch, in dem modernen, wenn es zu der Gattung der sogenannten bürgerlichen Trauerspiele gehöret, ist sie prosaisch. Das Versmaaß in dem griechischen Trauerspiele schwebet gleichsam zwischen dem epischen und lyrischen in der Mitte: die Versart ist die iambische, aber der Jambus zählet fünf oder sechs Füße, ist also gleich dem Hexameter groß gegliedert, der Jambus ist mit dem Anapästus untermischt. Shakspeare bedienet sich verschiedener Versarten nach der Verschiedenheit der Situation und des Charakters; auch vermischt er die Prosa mit dem Verse und gebraucht letztern nur da, wo die Wichtigkeit und Würde des Subjectes ihn erfordert.

§. 448. Die dramatischen Poesien der orientalischen Völker lassen sich nicht streng in Tragödien und Komödien eintheilen; weswegen hier die Literatur des orientalischen Dramas überhaupt angeführt wird.

Die Chinesen besitzen einen großen Reichthum an Schauspielen, von denen in der neuesten Zeit einige in's Englische und Französische übersetzt worden sind, als: „die Leiden des Kaisers Han" von dem Dichter Yuen, ins Englische übers. v. Davis, Lond. 1829; das Familiengemälde „der Greis, welcher einen Sohn erhält", englisch, London. 1817; „Hoëi lan-ki, ou l'histoire du Cercle de Craie," Drame en prose et en vers, trad. du chinois par Stan. Julien. Lond. 1832. Ueber andere Dramen der Chinesen s. Klaproth, asiat. Magazin. Bd. I.

Aus der indischen Literatur ist bekannt das liebliche Schauspiel Sakontala von Kalidasas aus dem 1. Jahrh. v. Chr., deutsch von Forster, für die Bühne bearb. v. W. Gerhard, und zuletzt aus dem Original treu übers. v. Hirzel. Ein zweites Drama von Kalidasas ist Vikrama und Urvasi, oder der Held und die Nymphe. Das demselben Dichter zugeschriebene Schauspiel „Malavikagnimitra" ist

viel jünger. Von hohem Alter ist auch das dem Sudraka zugeschriebene Drama „Mrichchhakati.“ Von Bhavabhuti aus dem 8. Jahrh. n. Chr. ist vorzüglich berühmt „die heimliche Heirath,“ auch sind von ihm bekannt „Mahavira Cherita“ und „Uttara Rama Cherita.“ Aus dem 10 Jahrh. ist „das Siegel des Ministers“ von Visa' kha Datta; aus dem 11. Jahrh. „das Halsband“ von Sri Hersha Deva. Ein von allegorischen Personen gespieltes philosophisch-satyrisches Drama ist „der Mondesaufgang der Erkenntniß“ von Krishna Misra.

§. 449. In der Tragödie hat Griechenland drei große Muster aufzuweisen, den Aeschylus, Sophokles und Euripides.

Die Tragödien des Aeschylus, welche der Unbild der Zeit entrissen wurden, sind voll des Genius tragischer Kunst. Und das Große wirket er mit Wenigem. Bisweilen hat er außer dem Chore nur drei redende Personen eingeführt. Der Charakter seiner Helden ist hohe Sittlichkeit, in dieser ist das Wesen aller seiner Tragödien gegründet; aber die Sittlichkeit ist noch in harten Hüllen verschlossen, so zu sagen, eine rohe Hoheit, sie erscheint in seinem Prometheus als edler Trotz. Allen seinen Werken liegt Eine Idee zu Grunde, die Idee, daß ein Verbrecher ohne Schuld blos durch den Willen der Götter leide. Der Styl, welcher in seinen Werken herrscht, ist der Styl der Strenge; engbrüstige Kunstrichter wollten in ihnen noch Spuren des Rohen sehen.

Die Strenge des Styls, worin die Tragödien des Aeschylus abgefaßt sind, hat Sophokles überwunden; Styl der Kunst und Schönheit. Kunst und Schönheit ist über alle seine Werke ausgegossen und über alle Theile gleichmäßig vertheilt. Ihm gebühret der Vorzug unter den drei Tragikern Griechenlands. Neuere Kunstrichter haben den Sophokles den Polyklet in der Tragödie genannt; denn jede seiner

Tragödien stehet als Ideal von Tragödie, als Regel da, so wie vom Polyklet erzählet wird, er habe eine Statue verfertigt von so großer Schönheit, daß sie als Muster aufgestellt, und deßhalb die Regel genannt worden wäre. Das Wesen aller Tragödien des Sophokles ist in hoher Sittlichkeit gegründet. Die Nothwendigkeit erscheint im Kampfe mit der Freiheit, die Freiheit unterliegt, erhebet sich aber auf der andern Seite wieder über die Nothwendigkeit. Das tragische Subject wird durch die Fügung des Schicksals, den Willen der Götter, selbst dagegen ankämpfend, zum Verbrecher, übernimmt und büßet aber dann freiwillig die Schuld des unvermeidlichen Verbrechens: dieses ist nur bei hoher Sittlichkeit des Subjectes denkbar. Doch ist die Sittlichkeit des Subjectes im Sophokles nicht mehr jene sittliche Härte, jene schönheitslose Hoheit, die wir im Aeschylus antreffen, sondern sittliche Güte ist mit Schönheit zusammengeschmolzen.

Unter diesen beiden steht Euripides, welcher wegen des Reichthumes an philosopischen Gedanken und Maximen, die er in seinen Tragödien einstreuete, der Philosoph des Theaters genannt wurde.

Seine Tragödien sind nicht, wie jene des Aeschylus und Sophokles, in hoher Sittlichkeit gegründet. Die Helden seiner Trauerspiele handeln nicht aus innerer Nothwendigkeit, sondern es bedarf der Motive, durch welche sie zu ihrem Handeln angetrieben werden.

Die Trauerspiele des Aeschylus und Sophokles sind so angelegt, daß sie die Leidenschaften eher mäßigen, als erregen. Euripides aber stürmet mit Gewalt auf die Leidenschaften ein; dieses veranlaßte daher auch den Plato, die Poeten nicht nur als unnütze, sondern als verderbliche Glieder aus seinem Vernunft-Staate zu verbannen, und hier ist vorzüglich Euripides gemeint. Da es ihm um Rührung zu thun war, konnte ihm die vorhandene Geschichte nicht hin-

reichen, diese mußte oft verunstaltet werden; dadurch wurde er genöthigt, der Verständlichkeit halber, den Prolog einzuführen.

* An die Tragödie schloß sich bei den Griechen das ihnen eigenthümliche Satyrspiel an. Wir haben aber von dieser Dichtungsart nichts übrig, als den Kyklops des Euripides.

D. H.

§. 450. An der Seite der griechischen Tragiker spielen die römischen eine kleine Rolle. In keiner Dichtungsart sind diese weiter hinter den Griechen zurück geblieben, als in der tragischen. In den zehn lateinischen Trauerspielen, welche unter Seneca's Namen herumgehen, scheint der Dichter es blos darauf angelegt zu haben, den Reichthum seines Ausdruckes zu zeigen. Es fehlet die hohe Sittlichkeit der Charaktere, Herkules ist ein Prahler, und Atreus auf die ungeheuerste Art gottlos, dem gar kein Verbrechen groß genug ist. Es ist keine Entschiedenheit des Charakters, keine Entschlossenheit; nachdem dem Oedipus drei bis vier Mittel, seiner Noth ein Ende zu machen, angeboten worden sind, fordert er wieder auf's neue mit einem sehr unnützen Wortgepränge, was er doch nicht angenommen hat. Die Sprache der Personen widerspricht nicht selten ihrer Empfindung; in dem heftigsten Affecte äußern sie einen spielenden Witz ꝛc.

§. 451. In der neuern Literatur finden wir die ersten Tragödien bei den Italienern. Sie blieben aber bis zum 19. Jahrhunderte ganz abhängig von griechischen und römischen Vorbildern, ohne etwas Selbstständiges oder Ausgezeichnetes zu liefern. Indessen gehören zu den bedeutendern Tragikern des 16. Jahrhunderts Trissino, Ruccelai, Giraldi Cinthio, Dolce, Manfredi. Das 17. Jahrh. ging ganz spur- und bedeutungslos vorüber. Erst im 18. Jahrh. hob sich die italienische Tragödie einiger Maaßen durch

Maffei, an den sich Betinelli, Willi, Fiorio anschlossen. Mehr Bedeutung gewannen Alfieri, Monti und Nicolini. Endlich im 19. Jahrh. bewegte sich zuerst Giov. Pindemonte in seinen historischen Dramen, unter denen Ginevra di Scozia oben ansteht, mit mehr Unabhängigkeit; ganz selbstständig aber traten auf Alessi. Manzoni (il Conte di Carmagnola und Adelchi) und Pellico (Laodicea, Francesca da Rimini u. A.).

§. 452. Die dramatische Literatur der Spanier ist ganz national und die Tragödie im Sinne des Alterthumes blieb ihnen fast durchaus fremd. Am nächsten steht jedoch der antiken Tragödie „die Zerstörung von Numantia" von Cervantes. Die beiden größten Dramatiker Spaniens, Lope de Vega Carpio und Pedro Calderon de la Barca stehen mit ihren wunderbaren romantischen Dramen so eigenthümlich da, daß man diese weder der antiken Tragödie noch der Komödie beizählen kann. Unter den Tragikern des 18. Jahrh., die größten Theils unter französischem Einflusse standen, wird vor andern geschätzt Agustino de Montiano, der Verfasser der beiden Tragödien „Virginia" und „Ataulpho."

Portugal hat ein berühmtes Trauerspiel aus dem 16. Jahrhundert „Ines de Castro" von Ferreira aufzuweisen.

§. 453. An der Spitze der britischen Tragödiendichter, ja der Tragödiendichter aller neuern Nationen, steht Shakspeare, dieser außerordentliche Mann. Frei von den Regeln der Schule nahm er in seinen Werken den kühnen Flug des ungefesselten Genie's, den Boden der Gemeinheit verlassend. Ungebundenheit, Schwünge gen Himmel und schreckliche Fälle charakterisiren ihn. Seine Werke sind eine Mischung von Hohem und Niedrigem, von Tragischem und Komischem; Nichtkenner sahen sie daher als Zwittergestalten von Tragödien und Possenspielen an; aber in dieser Mischung spricht sich eben eine der Eigenthümlichkeiten des modernen

Drama's aus, welches zu dem Epos zurückestrebt, in welchem Tragisches und Komisches noch ungetrennt sind. In seinen Werken eröffnet sich eine unermeßliche Welt von Charakteren, Handlungen und Begebenheiten. Die griechischen Dichter suchten in der Einheit der Personen, in der sich selbst bestimmenden und gleichsam sich selbst tragenden hohen Sittlichkeit ihrer Helden ein Sinnbild des Universums aufzustellen. Shakspeare suchte es in der Vielheit herzustellen. Es ist eine unerschöpfliche Tiefe, aber bei der höchsten Klarheit des Ganzen. Alle Elemente der menschlichen Natur, von dem höchsten bis zum niedrigsten, liegen vor seiner Seele entfaltet, er kennet jede Leidenschaft, jede, auch die dunkelste, Gemüthsbewegung. Die verwickeltsten Leidenschaften läßt er vor unsern Augen entstehen, wachsen und ausbrausen. Keine Falte ist im menschlichen Herzen, in welche er nicht hineingeblickt. Und es ist schwer zu bestimmen, worin er vortrefflicher war, ob in der Kunst, jede Leidenschaft nach dem Eigenthümlichen des Charakters zu bilden, die Gesinnungen zu treffen, die aus den verschiedenen Tönen der Leidenschaft entspringen, oder in der Kunst, jede Gesinnung in den ihr eigenen Ausdruck zu kleiden. Es ist die höchste Harmonie der Gesinnung und des Ausdruckes, der Leidenschaft und der Sprache. Als Meister in der Kunst des Dialogs entwickelt er die einzelnen Reden natürlich und ungezwungen auseinander; die nachfolgende geht aus der vorhergehenden immer mit Nothwendigkeit hervor, und ist befruchtet mit dem Saamen der künftigen, alle greifen als eben so viele Glieder einer Kette streng in einander. Und in strenger Nothwendigkeit und Geschlossenheit folgen die einzelnen Scenen auf einander, so daß jede seiner Tragödien eine wahrhafte Totalität vorstellt, in welcher durchaus nichts zu viel und nichts zu wenig ist. Sein Styl ist

höchst charakteristisch, individuell und verschieden nach den Gegenständen.

Die zweite Stelle nach Shakspeare wird Massinger eingeräumt, der auch mit Beaumont und Fletcher einige Stücke gemeinschaftlich ausarbeitete; als das beste tragische Stück der beiden letztern wird „die Braut" angerühmt. Ben Johnson beweiset eine genaue Bekanntschaft mit den griechischen und römischen Dramatikern. Dryden sucht nicht selten durch den Zauber des Styls die innern Mängel zu verdecken. Otway und Lee entwickelten mehr Kraft. Rowe nahm sich den Shakspeare zum Vorbild. Lillo ist der Erfinder des bürgerlichen Trauerspiels. Vorzüglich nach antiken Mustern bildeten sich Thomson, Young, Mallet, Moore, Brooke, Murphy, Cumberland, Sheridan. Unter den neuesten dramatischen Dichtungen Englands verdienen vorzüglich Lord Byron's romantische Poesien hervorgehoben zu werden.

§. 454. Die ältesten Tragödiendichter der Franzosen, welche eine Erwähnung verdienen, sind Pet. und Thom. Corneille; doch folgten sie zu sklavisch den Regeln des Aristoteles. In ihren Helden findet gewöhnlich keine Entschiedenheit des Charakters Statt, es sind zweideutige Menschen, die bald so, bald anders handeln, und sich nie gleich bleiben. Ihre Tragödien sind größtentheils, wo nicht ganz, von der beschreibenden Art. Die Personen, welche sie redend einführen, beschreiben, mehr als Zuschauer, ihren leidenschaftlichen Zustand in einem prächtigen Style, anstatt die Leidenschaften unmittelbar und an sich selbst, so wie sie von der Seele gefühlt werden, auszudrücken. Dieses, und die Hingebung unter das Conventionelle, scheinen die Erbübel der französischen Tragiker zu seyn. Die französische Tragödie ist Nachahmung der griechischen; mit dieser theilet sie Würde, Einfachheit und Beschränkung der Composition;

aber da diese bei den Griechen durch den Chor nothwendig gemacht waren, so erscheinen sie bei den Franzosen, da ihnen der Chor fehlet, mehr als das Werk einer studierten Convenienz. Der Ton, welcher in ihr herrscht, ist der Hofton, daher sie ein Kunstlehrer Hoftragödie nennet. Die Personen, welche auftreten, sind Griechen, Römer, Muselmänner ꝛc. und das Imposante ihrer Handlungen besteht gewöhnlich in leeren Liebeshändeln ꝛc. Racine's Muster war Euripides. Außer den genannten gehören zu den vorzüglichsten Tragödiendichtern der Franzosen: Voltaire, Crebillon, Marmontel, le Mierre, la Harpe, Chateaubrun, Saurin, de Belloy, Mercier, Chenier, (Charles IX., Henri VIII., Azemire, Jean Calas, Cajus Grachus, Fenelon, Timoleon), Arnault (Marius, Cincinnatus, Oscar), Logouvée (la mort d'Abel, la mort de Henri IV.), Cas. Delavigne (les vepres Siciliennes, le Paria, Marino Faliero, les enfans d'Edouard). Lemercier, der in seinem „Agamemnon" die Gesetze der classischen Tragödie noch genau beobachtete, erlaubte sich in seinen spätern Trauerspielen manche Abweichungen von denselben und bildete dadurch gleichsam den Uebergang zu den Romantikern, unter denen hervorragen A. Dumas (Henri III., Christine etc.) und Victor Hugo (Hernani, Marion Delorme, Lucrece Borgia). Eine besondere Erwähnung verdienen noch die historischen Scenen von Louis Vitet (les Barricades, les etats de Blois, la mort de Henri III.)

§. 455. Als Vater der deutschen Tragödie muß Andreas Gryphius, gest. 1664, genannt werden. Die übrigen Versuche aus dem 17ten und in dem ersten Drittheil des 18ten Jahrhunderts sind durchaus unbedeutend. Endlich versuchten sich mit einigem Glücke J. Elias Schlegel, Brawe, von Cronegk und Weisse. Erst durch

Lessing gewann aber die deutsche Tragödie einen neuen Aufschwung und machte nun schnell bewunderungswürdige Fortschritte; ihren Höhepunkt erreichte sie aber durch die beiden großen Genien, Göthe (Clavigo, Tasso, Egmont, Iphigenia) und Schiller (Verschwörung des Fiesko, Kabale und Liebe, Wallenstein, Don Carlos, Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, Wilhelm Tell, die Braut von Messina). Neben diesen beiden Heroen verdienen eine rühmliche Erwähnung die Bemühungen eines Klopstock (Tod Adams, Salomo, David, Hermanns Schlacht, Hermann und die Fürsten, Hermanns Tod), v. Gerstenberg (Ugolino, Minona), Leisewitz (Julius von Tarent), Klinger (die Zwillinge, Medea in Korinth, Medea auf dem Kaukasus u. A.), Babo (Agnes Bernauerin, Otto von Wittelsbach, Dagobert), die Grafen zu Stolberg (Theseus, Balsazar, Otanes, der Säugling). Unter den neuern Tragikern erneteten mehr oder weniger Ruhm: Heinr. Jos. v. Collin (Regulus, Coriolan, Polyxena, Balboa, Bianca della Porta, Mäon, die Horatier und Curiatier), Klingemann (Heinrich der Löwe, Faust u. A.), Theodor Körner (Zrini, Rosamunde, Hedwig), Oehlenschläger (Correggio, Axel und Walburg u. A.), Grabbe (Don Juan, Faust, Theodor von Gothland, Hohenstauffen u. A.), Heinr. v. Kleist (Prinz von Homburg, die Familie Schroffenstein u. A.), Uhland (Ernst von Schwaben und Ludwig der Bayer), v. Raupach (unter Andern eine Reihe historischer Schauspiele und Tragödien aus der Geschichte der Hohenstauffen), Immermann (Kaiser Friedrich der Zweite u. A.), Zach. Werner (Kreuz an der Ostsee, der 24. Februar u. A.), Ed. v. Schenk (Belisar, Henriette von England). Müllner (die Schuld, Yngurd) und Grillparzer (die Ahnfrau u. A.) sind die Repräsentanten der Schicksalstragödie.

§. 456. Unter den Niederländern zeichnen sich aus: Hooft, Vondel, Feith, Bilderdijk; unter den Dänen: Ewald und Oehlenschläger, C. Hauch. In der polnischen Literatur sind zu nennen: Odyniac (Izora), Korzeniowski und Slowacki. — Die ersten Versuche neugriechischer Dramen lieferten: Rhizos, Pikkolos, Zambelios, P. Sutsos.

β. Komödie.

§. 457. Die Komödie, das Lustspiel, stehet der Tragödie, dem Trauerspiele, gegenüber. Man bestimmet nicht selten die Begriffe von beiden nach dem Ausgange der Handlung. In der Tragödie soll die Handlung einen unglücklichen, in der Komödie einen glücklichen Ausgang nehmen.

Doch in der griechischen Komödie erscheint ein prätendirter Held, und der prätendirte Held wird zu Schanden gemacht; dieser Ausgang ist aber für den Helden nicht glücklich zu nennen.

§. 458. Es entsteht aber auf der andern Seite die Frage: Was den prätendirten Helden zu Schanden macht, ist das Schicksal; wie kann eine Handlung, in welcher das Schicksal hervortritt, Gegenstand eines Lustspieles seyn? Das Schicksal leget in der Komödie seine furchtbare Gestalt ab, es erscheinet mehr als Ironie von sich selbst, als Schein von Nothwendigkeit, als Zufall. Das Band, welches die Begebenheiten in einem gesetzlich nothwendigen Zusammenhange hält, ist in der komischen Geschichte gelöset, es scheint kein anderes Gesetz zu herrschen, als Gesetzlosigkeit, Zufall. Die abentheuerlichsten Dinge folgen aufeinander, und geben zu den seltsamsten Verwickelungen Anlaß, welche sich auf unerwartete und zufällige Weise wieder in

Nichts auflösen, um andern seltsamen und durch einander laufenden Zufällen Platz zu machen.

§. 459. In der Komödie erscheinet also die Nothwendigkeit nicht in ihrer hehren, strengen Gestalt, sondern nur als Schein von Nothwendigkeit, als Zufall. Daß aber die Freiheit dem Zufalle unterliege und durch ihn zu Schanden gemacht werde, ist ein niederschlagender Gedanke: wie kann ein solches Verhältniß sich zu einer Komödie eignen?

Wie die Nothwendigkeit in der Komödie nur als Schein von Nothwendigkeit hervortritt, so auch die Freiheit nur als Schein von Freiheit. Es ist nicht jene besonnene Freiheit, welche mit der absoluten Nothwendigkeit eins ist, nicht jener Wille, welcher durchgängig bestimmt und in sich und durch sich gebunden ist, welcher nur nach Gründen, nach ewigen Begriffen handelt und auf Verwirklichung fest bestimmter Pläne gehet, sondern es ist nur Schein von Freiheit, was in der Komödie erscheinet, jene nichtige und in sich unbestimmte Freiheit nämlich, welche wir Willkührlichkeit nennen, und die sich in zwecklosen Handlungen offenbaret. Der Held in der Komödie handelt nach Laune und Willkühr, ohne vernünftige Zwecke, ohne Gründe, und erscheinet als Thor, als Narr und in dem Grade lächerlich, als er anmassungsvoll die nichtige Freiheit gegen die äußere Welt behaupten will.

§. 460. In der Komödie findet demnach, wie in der Tragödie, ein Spiel, ein Widerstreit von Freiheit und Nothwendigkeit Statt. In der Tragödie erscheinet aber die Nothwendigkeit in ihrer strengen Gestalt, als wahre Nothwendigkeit, und die Freiheit als wahre Freiheit; beide aber erscheinen mehr als Ironie von sich in der Komödie. Das, was in der Komödie als Schicksal auftritt, ist Traum der Nothwendigkeit, Traum des Schicksales, und was als Freiheit erscheint, nur Schein der Freiheit. Die Komödie ist

daher, ihrer Selbstständigkeit als Kunstform unbeschadet, eigentlich als Parodie der Tragödie anzusehen, welche das Wesen der Tragödie auf ironische Weise darstellt. Nicht ohne Grund nennen daher einige die Komödie eine lächerliche Tragödie.

§. 461. Was Kant allem Lächerlichen zu Grunde legt, Auflösung einer gefaßten Erwartung in Nichts, sehen wir in der Komödie in ununterbrochener Aufeinanderfolge sich verwirklichen. Unsere Erwartung, in der Willensfreiheit des Subjectes die durchgängig besonnene, bestimmte und in sich gebundene Freiheit zu finden, die nur nach Gründen und vernünftigen Zwecken handelt, und in der Nothwendigkeit jene strenge Nothwendigkeit, die alles nach unabänderlichen Gesetzen anordnet, diese unsere Erwartung sehen wir plötzlich und ununterbrochen in Nichts sich auflösen. Wir nehmen dort nur Laune und Willkühr, und hier nur neckenden Zufall wahr.

§. 462. Wesen und Form, Inneres und Aeußeres, müssen in einem jeden Kunstwerke im Einklange stehen; daher muß sich auch in der Form der Komödie die höchste Gesetzlosigkeit und Willkührlichkeit offenbaren. Das erste Gesetz aller dramatischen Darstellung ist, daß die Person des Dichters durchaus unsichtbar sey; in der Komödie muß daher der Dichter selbst hervortreten und durch diese und andere fremde Einmischungen jeden Eindruck seiner Dichtung scheinbar wieder aufheben. — Der Mensch kann nur von Menschen repräsentirt werden; der Chor, der Repräsentant der Zuschauer, muß darum in der Komödie aus vernunftlosen Wesen bestehen, wie bei Aristophanes, wo er bald aus Fröschen, bald aus Wespen, bald aus Wolken besteht. — Auch die Sprache des Dichters muß höchst willkührlich und phantastisch seyn. Der Dichter spricht in dem erhabenen Tone des Tragikers und des Odendichters, und

sinket wieder zu den niedrigen Redensarten des gemeinen Pöbels herab, er bedienet sich der Provinzialismen und der gemeinsten Dialecte und schaffet mit der höchsten Willkührlichkeit neue Wörter, neue Formen ꝛc.

§. 463. Damit durch die Unbekanntschaft mit dem Stoffe das Komische der Darstellung nichts für den Zuschauer verliere, muß dazu ein dem Zuschauer bekannter Stoff, eine wirkliche, ihm bekannte Geschichte gewählet werden. Da in diesem Falle der Dichter seinen Stoff nicht zu erfinden braucht, sondern dieser ihm durch die wirkliche Welt gegeben ist, so kann er zugleich auch seine ganze Muse auf die komische Darstellung desselben verwenden; denn der Komödiendichter ist durchaus nicht an das Historische seines Stoffes gebunden, in der Komödie kommt alles blos auf die komische Kraft an, womit der Dichter seinen Stoff darstellt. Es gilt hier dem Witze und der Ironie, welchen die Komödie einen freien Spielraum eröffnet.

§. 464. Die griechischen Komödiendichter Eupolis, Kratinus und Aristophanes wählten den Stoff zu ihren Gedichten aus dem öffentlichen Leben, sie brachten Scenen des öffentlichen Lebens, öffentliche Begebenheiten auf die Bühne. Und damit in Hinsicht des Inhalts des Gedichtes es durchaus nichts Unbekanntes für den Zuschauer gebe, waren die handelnden Personen wirkliche Personen, die einen öffentlichen Charakter hatten; diese wurden nach ihrem Namen genannt und vermittelst der Masken wurde sogar ihre Gestalt, so viel möglich, nachgeahmt. So brachte z. B. Aristophanes den Kleon als einen Verschwender der Staatsgüter und als einen Dieb auf das Theater. Wer irgend eine Thorheit begangen, wer übel gehandelt, die Geschäfte der Republik nicht gut geführt hatte, wurde auf die Bühne gebracht.

§. 465. Wo es dem Komödiendichter erlaubt ist, öffentliche Begebenheiten und wirkliche Personen auf die Bühne zu bringen und lächerlich zu machen, muß die höchste Freiheit im Staate herrschen; die griechische Komödie ist daher Denkmal der höchsten Freiheit im Staate. Und dieses kann auch in der Geschichte nachgewiesen werden. Als nämlich die Regierung in Athen aristokratisch geworden war, wurde den Komödiendichtern durch ein Gesetz untersagt, die Namen wirklicher Personen auf die Bühne zu bringen. Man stellte also wahre Begebenheiten unter verdeckten oder fremden Namen vor, schilderte sie aber so, daß sie niemand verkennen konnte. Dieses der Genius der mittlern Komödie. Als endlich die demagogische Verfassung, zur Zeit Alexanders, vollends starb, wurde noch durch ein Gesetz untersagt, auch nur den Inhalt von öffentlichen Begebenheiten herzunehmen, und unter was immer für einer Hülle auf die Bühne zu bringen. Dieses gab zu der neuen Komödie der Griechen Anlaß. Man nahm keine wirkliche Begebenheit mehr zum Grunde der Handlung, Personen und Sachen waren erdichtet.

§. 466. Das moderne Lustspiel hat sich ganz auf das Privatleben, auf das häusliche und gesellige Leben zurückgezogen; es bringet blos Familien-Scenen, oder auch Scenen aus dem geselligen Leben auf die Bühne.

Das Privatleben nämlich bietet uns nicht blos eine ernsthafte, sondern nicht selten auch eine scherzhafte Seite dar, durch deren Betrachtung wir in eine heitere und fröhliche Stimmung versetzt werden. Es fehlet in demselben nicht an gewissen Situationen und Scenen, welche an sich schon sehr komisch lassen, wie wenn z. B. die Frau im Hause die Rolle des Mannes spielt und der Mann die Rolle des Weibes ꝛc., was auch die Veranlassung zu dem neuern Lustspiele gegeben hat.

§. 467. Man pfleget die Lustspiele einzutheilen in Charakterstücke und in Intriquenstücke. In jenen soll es hauptsächlich auf die vollkommene Auszeichnung eines Charakters angelegt seyn, zu dessen Entwickelung und Darstellung der ganze Verlauf der Handlung abzwecken soll; in diesen soll Verwickelung und Häufung der Hindernisse und unerwarteter Zufälle Hauptzweck seyn. Doch in einem guten Lustspiele müssen beide mit einander verschmolzen seyn. Um nämlich den Charakter des komischen Helden vollkommen zu entwickeln, und in einem vollständigen Bilde darzustellen, muß er in Situationen versetzet werden, welche im völligen Conflicte mit seinem Charakter stehen; so muß z. B. ein Feiger in die Verlegenheit kommen, tapfer, und ein Geiziger in die Lage, verschwenderisch seyn zu müssen; er muß von — vorübergehenden — Leidenschaften überrascher werden, die mit seinem Charakter auffallend contrastiren, der Misanthrop muß, wie Diderot sagt, sich in eine Coquette, und Harpagon in ein armes Mädchen verlieben. Die Intrique ist darum von dem wahren Charakterstücke unzertrennlich.

§. 468. An der Spitze der uns bekannten griechischen Komödiendichter steht Aristophanes, ein Riese unter den komischen Dichtern. Unerschöflich ist die Quelle seines alldurchdringenden Witzes, und kräftig seine Sprache, von der Plato soll gesagt haben, daß Grazien sich also ausdrücken würden. Der Geist, in welchem die Komödien des Aristophanes gegründet sind, ist der Geist hoher Sittlichkeit. Seine Lustspiele sind ein strafendes Feuer für die Lasterhaften und Thoren seiner Zeit, er schüttet seine Sarkasmen, wie Schwefelregen, über sie aus. Daß aber dieser Geist sich also aussprach, davon lag der Grund in der sittlichen Verdorbenheit seines Zeitalters. Nichts ist daher ungerechter, als die Lustspiele des Aristophanes Farcen,

Possenspiele zu nennen. Ja man nannte sie sogar Schmähspiele, Pasquille, indem er wirkliche Personen auf das Theater brachte und sie lächerlich machte. Es ist wahr, daß er Demagogen, z. B. den Kleon als einen Verschwender der Staatsgüter und als einen Dieb, und daß er sogar den würdigen Sokrates auf das Theater brachte. Aber jeder Bürger in einem Freistaate hatte das Recht, über öffentliche Angelegenheiten seine Meinung zu sagen. Und was den Sokrates anlangt, so entlehnte er von diesem nur den Namen und öffentlichen Charakter; es war nicht der wirkliche Sokrates, den er auf die Bühne brachte, wie es sich aus dem ganzen Drama „die Wolken" ergibt. Alle Handlungen, die er ihm aufbürdet, sind erdichtet.

In der neuern Komödie hat unter den Griechen Menander sich den größten Ruhm erworben. Wir haben aber von ihm, wie von Philemon nur noch Fragmente übrig. Auch seinen Komödien liegt der Geist der Sittlichkeit zu Grunde: er machte in ihnen die Thorheiten der Menschen lächerlich; aber Personen und Sachen sind erdichtet.

Unter den Römern stehen Plautus und Terenz fast allein da, und noch nahmen diese ihre Komödien aus den griechischen Dichtern der neuern Komödie. Plautus beweiset sehr viel Witz und Laune, dem Terenz fehlt es an dem komischen Salze des Plautus. Uebrigens hat jeder von beiden seine eigenthümlichen Vorzüge und Mängel.

§. 469. Italien weiset eine große Reihe Komödiendichter auf. Die erste Verbesserung erhielt das italienische Lustspiel durch Bibiena, eine größere Vollkommenheit durch Ariosto, Aretino, Grazzini, Cecchi, della Porta ꝛc. Die vorzüglichsten der neueren Komiker sind Fagiuoli, Goldoni, Gozzi, Capacelli, Willi, de Gamerra, de Rossi, Avelloni, Giraud, Nota.

Spanien besitzt einen außerordentlichen Reichthum von Komödien. Der Vater der spanischen Komödie ist Lope de Rueda. Die fruchtbarsten und merkwürdigsten Komödiendichter Spaniens aber sind Lope de Vega Carpio und D. Pedro Calderon de la Barca.

Unter den britischen Komikern raget Shakspeare wieder über alle hervor. Seine Lustspiele fließen von Witz und Laune über. Seine lustigen Weiber zu Windsor werden zu den Besten gezählt. Nach ihm kommen: Beaumont und Fletcher, Ben Johnson, Massinger, Otway, Dryden, Wicherley, Congreve, Vanbrugh, Stelle, Cibber, Farqhar, Garrick, Foote, Colman, Cumberland, Murphy, Sheridan, Mrs. Cowley, Mrs. Juchbald, Holcroft, Macklin, Roberts, Richardson, Reynolds.

Frankreich zählt unter allen Nationen die meisten Lustspieldichter. Die Krone aber gebührt Moliere, dem Plautus der Franzosen. Seine Sprache ist ächt komisch, sein Witz durchdringend. Er geißelt Laster und Thorheiten aller Stände ohne Ausnahme. Nur blicket in seinen Verwickelungen oft zu sehr die Kunst hindurch. — Ihm schließen sich an: Baron, Montfleury, le Grand, Fagan, Marivaux, Saintfoix, Regnard, Destouches, la Chaussée, Voltaire, Fontenelle, le Sage, Boissy, Dufresny, Mad. Grafigny, Diderot, Dancourt, le Bret, Piron, Sedaine, Collé, Saurin, Moissy, Mercier, Dorat, Beaumarchais, Fabre d'Eglantine, Collin d'Harleville, Picard, Andrieux, Duval, Casimir Delavigne, Cailliava, Scribe, Ancelot, Casimir Bonjours.

Die nationale Komödie der Deutschen beginnt eigentlich im 15ten Jahrhunderte mit den sogenannten Fastnachtsspielen. Die ältesten derselben, welche auf uns

kamen, sind von Hans Schnepper, genannt Rosenplüt, aus Nürnberg, und von Hans Volz aus Worms. Im 16ten Jahrhundert erschienen die zwei fruchtbaren Nürnberger Dichter Hans Sachs und Jacob Ayrer, im 17ten Jahrh. Andreas Gryphius, welcher sich weit über seine Vorgänger erhob. Die ersten nicht ganz unverdienstlichen Erzeugnisse des 18ten Jahrh. waren die Schauspiele von J. Elias Schlegel, dann die bürgerlichen Lustspiele von Gellert, über den sich aber Krüger, Romanus und besonders Lessing erheben. Schröder und Heyne (Anton Wall) suchten mehr ausländische Producte der deutschen Bühne anzueignen, und zwar der erste vorzüglich Shakspear'sche Schauspiele, der andere französische Possen. Göthe bewährte sich auch im Lustspiel als Meister. Unter den übrigen deutschen Komödiendichtern der neueren und neuesten Zeit verdienen besonders erwähnt zu werden: Jünger, Iffland, Kotzebue, Soden, Beil, Heinr. v. Kleist, Johanna v. Weissenthurm, v. Steigentesch, Castelli, Deinhardstein, Raupach, Raymund u. A. Eine eigene Auszeichnung verdienen die freilich nicht für die Bühne gearbeiteten Komödien von L. Tieck (der gestiefelte Kater, Prinz Zerbino u. A.) und von dem Grafen v. Platen (die verhängnißvolle Gabel, der romantische Oedipus).

Die niederländische Literatur hat in der Komödie wenig Bedeutendes geliefert. Doch sind zu nennen: Bredero, Hooft, vorzüglich aber Langendijk.

An der Spitze der dänischen Komiker steht Holberg. Außer ihm verdienen Erwähnung Ewald und Oehlenschläger, J. L. Heiberg.

§. 470. An die alte Komödie schließet sich die Satyre, und an die neue die Idylle an.

Die Satyre nähert sich dem Drama dadurch, daß sie

Handlungen darstellt; die Handlungen aber, welche die Satyre aus dem Menschenleben aushebt, sind die Thorheiten und Laster der Menschen, welche sie von ihrer lächerlichen oder verderblichen Seite darstellt.

§. 471. Wenn man auf die Form oder den Ton in der Satyre Rücksicht nimmt, so unterscheidet man zwei Gattungen derselben, die komische und die ernste. Jene verspottet die Thorheiten und Narrheiten der Menschen auf eine scherzhafte Weise, mit heiterer Laune; diese züchtiget das Laster im feierlichen Tone des Unwillens, mit positiver Leidenschaft. Beide Gattungen erfordern nicht nur viel Kunstgenie, sondern auch sittlich große Charaktere.

§. 472. Das Laster hat etwas Zurückstoßendes, Abscheu Erregendes und sollte eigentlich aus der Sphäre der Poesie, deren Boden heilig ist, ausgeschlossen seyn; darum wählte auch das griechische Zartgefühl die Satyren, die Faunen, als Repräsentanten für die — komische — Satyre, wodurch zwei Zwecke zugleich erreicht wurden; es wurde nämlich dadurch dem Abscheu, welchen menschliche Bosheit und Niederträchtigkeit nothwendig erreget, vorgebeugt, und der zu züchtigende Mensch wurde am tiefsten herabgesetzt, indem er seiner Menschenwürde beraubt und als Faun aufgeführt wurde.

§. 473. Der Spott in der Satyre ist mehr gehalten und ernsthaft, als in der Komödie, denn er ist mit einem bestimmten und zwar ernsthaften Zwecke verbunden. Der Satyriker nämlich ergießet die Lauge seines Spottes über die Thorheiten und Laster der Menschen in der Absicht, um sie zu bessern, und Sittlichkeit und Lebensweisheit zu begründen und zu befördern.

§. 474. Wie vermag sich aber die Satyre in der Reihe der schönen Künste zu behaupten, da sie auf die Realisirung eines äußern Zweckes gerichtet ist?

Die Satyre erhebet sich zur schönen Kunst dadurch, daß sie sich von dem vorgesteckten Zwecke ganz unabhängig zu machen weiß, den wirklichen Zweck in einen scheinbaren verwandelt. Der Spott in der Satyre erscheint blos um seiner selbst willen ergossen; es hat das Ansehen, als habe der Dichter durch den Erguß seines Spottes blos einer satyrischen Laune, die ihn eben drängte, Luft machen wollen.

§. 475. Die Satyre ist entweder universell, oder local, oder personell. Sie ist universell, wenn sie sich auf das ganze Menschengeschlecht ausdehnt: von dieser Art sind Gullivers Reisen von Swift. Solche Werke haben ein bleibendes Interesse, indem hier die Satyre nur auf solche Thorheiten und Laster der Menschen gerichtet seyn kann, die ihren Grund in den ursprünglichen Neigungen der Menschen selbst haben, und daher zu aller Zeit, nur unter verschiedenen Gestalten, herrschen. Die locale Satyre beschränket sich auf die Thorheiten und Laster eines gewissen Ortes, gewissen Zeitalters, Standes ꝛc.; hieher gehört Swifts Mährchen von der Tonne. Solche Werke greifen tief in die moralische Bildung der jedesmaligen Generation ein, darum aber auch ihr Interesse vorübergehend ist; denn die Satyre hat ihr Interesse verloren, wenn ihre Originale nicht mehr da sind. Die personelle Satyre rüget nur die Thorheiten und Laster einzelner Personen. Soll diese ihrer moralischen Tendenz nicht selbst widerstreben, so darf sie sich nie von der sittlichen Regel trennen, daß das Wohl des Einzelnen nur dem Wohle des Ganzen aufgeopfert werden dürfe, und daher nur solche Thoren und Lasterhafte geißeln, deren verderblichem Einflusse auf die allgemeine Sittlichkeit auf keine andere Weise vorgebeuget werden kann.

§. 476. Die Satyre ist an keine bestimmte Form gebunden. Sie erscheinet bald in der Gestalt eines Dialoges,

bald nimmt sie die Briefform an, bald wird sie in eine Erzählung eingekleidet u. s. w. Eben so verschieden ist auch die Versart. Die Griechen, deren Satyre mehr den lyrischen Charakter hatte, wählten den Jambus:

Archilochum proprio rabies armavit iambo.

Die Römer zogen den Hexameter vor, indem bei ihnen die Satyre schon mehr eine didaktische Form erhielt. Die neuern Dichter bedienen sich gemeiniglich des gereimten Alexandriners, oder des reimlosen fünffüßigen Jambus u. s. w.

§. 477. Der älteste unter den griechischen Satyrikern ist Archilochus. Der größte aber unter allen satyrischen Dichtern ist Lucian, ein Satyriker von ganz origineller Laune; auch Julian, der Kaiser, raget als Muster hervor.

Als eigentlicher Urheber der Satyre bei den Römern muß Lucilius angesehen werden. Er brachte zuerst Einheit des Plans in die römische Satyre, und gestaltete sie zu einem zusammenhängenden Ganzen. Er richtete seine Satyren nach dem Muster der alten Komödie Griechenlands ein, führte nämlich Thoren und Böswichte namentlich auf. Als Ausbilder der römischen Satyre werden Horaz, Persius und Juvenal gerühmt. Persius ist düster, wovon der Hauptgrund in seiner mürrischen, grämlichen Gemüthsstimmung liegen mag, und dunkel, durch locale und temporelle Anspielungen, deren ganze Bedeutsamkeit wir nicht mehr fassen. Juvenal ist der größte unter den römischen Satyrikern: er peitschte die Narren am Zaun und auf dem Throne. Horaz zeichnet sich aus durch die liebenswürdigste Urbanität. Voll Laune und Feinheit schildert er Sitten und Charaktere, um die Thorheiten der Menschen in ihrer lächerlichen Blöße darzustellen.

§. 478. Unter den Italiern zeichneten sich in der burlesken National-Satyre aus Berni und Pietro Are-

tino; in der nach classischen Mustern gebildeten Satyre: Ariosto, L. Alamanni, Salvator Rosa, Menzini, Dotti, der ältere Graf Gozzi, Alfieri, Parini.

In der spanischen Literatur ist berühmt „viage a Parnasso" von Mich. Cervantes, eine Satyre auf die Dichter seiner Zeit. Neben ihm sind zu nennen die Brüder Argensola und Quevedo Villegas.

An der Spitze der britischen, ja, mit Ausnahme Lucian's, aller Satyriker steht Swift. Seine Satyre ist fressendes Feuer, voll Persönlichkeit, aber, leider, auch voll Menschenhaß. Er zerreißet den verdorbenen Menschen und spottet noch über die Trümmer, die im Blute zucken. Pope ist in der Satyre der Horaz der Engländer, von welchem er auch einige Satyren und Episteln überaus glücklich nachahmte. Youngs Satyren sind sodomitischer Schwefelregen auf die Narren, Churchill's Satyre ist ganz personell und seine persönlichen Anzüglichkeiten gelten würdigen Männern. Noch sind anzuführen: Rochester, Dryden, Donne, Johnson u. A. m.

Die vorzüglichsten Satyriker Frankreichs sind Regnier und Boileau, jener ist mehr derb, dieser mehr elegant; Marot, Rabelais, und aus der neuesten Zeit Aug. Barbier.

Die deutsche Satyre fängt an mit dem Meistersänger Sebastian Brant. An Witz und komischer Laune übertrifft ihn Thomas Murner, sein Zeitgenosse, einer der witzigsten und scharfsinnigsten Köpfe. Auf diese folgen Ulrich von Hutten; seine Werke sind mit eisernem Griffel geschrieben, voller Hohn und Trotz, aber ohne poetisches Leben. Johann Wilhelm Lauremberg, dessen Satyren zu den launigsten und witzigsten Schriften der vorigen Jahrhunderte gehören. Joachim Rachel; bei viel Originalität ist doch in manchen seiner Satyren die Nachahmung

zu sichtbar, fällt oft in eine gemeine und ungesittete Sprache. Freiherr von Canitz, zu viel Nachahmer der Franzosen; die beste seiner Satyren geißelt den Geizhals. Haller's Satyre ist ganz philosophisch. Michaelis wurde der Satyre durch den Tod zu früh entrissen. Liscov, ein verkannter Satyriker; er macht nicht Jagd auf Witz, der bietet sich ihm von selbst, und zwar im reichen Maaße, dar; nur interessiren seine Sujets nicht, den Sievers, das Bild eines gelehrten Thoren, ausgenommen. Rabener's Satyre züchtiget blos Pedanten und arme Gratulanten, bisweilen blickt die Anstrengung, Lachen zu erregen, hindurch. Die Satyre des Grafen Fr. Leop. zu Stolberg hat eine didaktische Form. Ueber alle diese stehen Göthe und Merk, neben denen aber noch anzuführen sind: Sturz, Falk, Lichtenberg, Musäus, Hippel, Jean Paul, Friedrich.

Von den Niederländern sind vorzüglich zu nennen: Vondel, Heym. Dullaert, Jerem. de Dekker.

Unter den Dänen zeichnete sich aus Ch. Falster. Aus der polnischen Literatur sind zu erwähnen Ig. Krasicki und Fr. Karpinski; aus der russischen M. W. Milonof; aus der neugriechischen vorzüglich Alex. Sutsos.

§. 479. An das moderne Lustspiel schließet sich die Idylle an. So, wie jenes, ist auch diese auf das Privatleben, auf Scenen aus dem individuellen Leben des Menschen beschränket; aber wenn das Lustspiel das Lächerliche und Scherzhafte in dem Leben der Menschen auffaßt und darstellt, zeiget die Idylle das Naive im Leben.

§. 480. Das Naive zeiget sich im Leben, in dem menschlichen Thun und Benehmen, wenn darin die schlichte und unverdorbene Natur im Gegensatze der Kunst oder der Verfeinerung erscheinet; deswegen wendet sich auch der

Idyllendichter an solche Personen und ihre Handlungen und Begebenheiten, welche, von den Gesetzen der feinern Welt und der Convention noch frei, von der Natur noch nicht abgefallen sind. Und wie der Lustspieldichter in das Komische, so idealisirt der Idyllendichter in das Naive.

§. 481. Doch soll es auch in dem Leben der Menschen, welche mit der Natur noch eins sind, zur Erscheinung des Naiven kommen; so darf solches nicht mit Mühseligkeiten verbunden seyn, noch mit Noth zu kämpfen haben. Sorge, Bekümmerniß und Arbeit haben nichts Naives: die Erscheinung desselben erfordert ein unumwölktes, sorgen- und kummerfreies Leben und Gemüth. Wo der Mensch nur unter Kummer und Beschwernissen sich ein trauriges Daseyn fristen kann, erstirbt die Blume des Naiven in ihrer Knospe; darum ist es auch die Hirtenwelt, besonders unter einem milden und glücklichen Himmelsstriche, welche den Idyllendichter vorzüglich anspricht; hier können nämlich die wenigen und kleinen Bedürfnisse des begnügsamen Naturkindes leicht und vollkommen befriediget werden, ungleich leichter, als durch Jagd und Fischfang, welche schon mehr von Mühe und Noth begleitet sind — Hirtengedicht, Schäfergedicht.

§. 482. So lang der Mensch eins mit der Natur ist, steht er unter der Herrschaft des Instinctes, dieses göttlichen Organes in dem Menschen, und sein Wille in bewußtloser Harmonie mit dem göttlichen; dieses ist das goldene Zeitalter der Menschen, die Periode der Unschuld. Unschuld und die durch die Natur selbst geheiligten Gefühle, Liebe, Elternliebe, Kinderliebe ꝛc. charakterisiren demnach den Hirten; und das Große, was hier vorfallen kann, sind einfache Situationen, z. B. ein Wettstreit im Gesange zwischen ein Paar Hirten; der Stoff der Idylle muß daher jedesmal eine einfache Situation seyn, denn hier trübet noch kein Sturm

der Leidenschaften die stille, heitere Quelle des Lebens, ruhig gleitet das Leben dieser Menschen dahin; noch führet das Schicksal große und unglückliche Ereignisse herbei, denn erst mit dem Heraustreten aus der Herrschaft des Instinctes in das Gebiet der Freiheit, mit der Aeußerung eigener Freiheit und Willkühr beginnet der Widerstreit des Einzelnen mit dem Ganzen, der Freiheit mit der Nothwendigkeit.

§. 483. Was den Gegensatz der antiken und romantischen Idylle angeht, so finden wir bei den Alten mehr die natürliche Derbheit ihrer wirklichen Hirten beibehalten; die Alten entwickelten nur aus dem gemeinen Hirtenleben der wirklichen Arkadier eine poetische Wirklichkeit. In der romantischen Schäferpoesie ist die Derbheit gewichen und an ihre Stelle Empfindsamkeit ꝛc., getreten; die Hirten und die Hirtinen empfinden durchaus romantisch, wie Ritter und Damen. Zwischen dem wirklichen und romantischen Arkadien liegt in der Mitte ein Drittes. Eine neue Form der Idylle geht hervor aus der Idealisirung der wirklichen Schäferwelt.

§. 484. Wie die Satyre, ist die Idylle keiner bestimmten Form unterworfen; sie spielet in allen Formen der Poesie; sie ist bald episch, erzählet und beschreibet die Sitten und Lebensweisen der Menschen, bald lyrisch, drückt Empfindungen aus, und bald dramatisch, führet die Menschen selbst handelnd ein.

§. 485. Aus der orientalischen Literatur gehört vorzüglich hieher das indische Gedicht „Gitagovinda" von Jayadevas, dessen Gegenstand die Liebe des Krischna zur Hirtin Radha ist (im Original, Khizurpur 1808; englisch in Jones „Works" I.; deutsch von Fr. Majer in Klaproth's asiat. Magaz. II.; metrisch bearbeitet von Riemschneider, Halle, 1818). Es ist in mancher Beziehung

zu vergleichen mit dem Hohen Liede, welches seinem poetischen Charakter nach hauptsächlich hieher zu rechnen ist.

§. 486. An der Spitze der griechischen Idyllendichter steht Theokrit. Die Idyllen des Theokrit sind mimische Gedichte im eigentlichen Sinne. Seine Hirten, Fischer und Mäher sind sizilische Einwohner des Landes, so, wie sie zu seiner Zeit waren und sich noch jetzt in ihren Grundzügen erhalten haben. Der dorische Dialekt, dessen er sich bedient, ist seinen Schäfern sehr angemessen.

Bion und Moschus haben sich von der liebenswürdigen Einfalt, von der Natur schon mehr entfernt.

Des Römers Virgil Eklogen verrathen überall, daß er die Flöte aus den Händen Theokrits empfing; aber er blieb in einer großen Entfernung hinter Theokrit zurück. Spätere und treue Nachahmer derselben waren Calpurnius, und in neueren Zeiten Vida, Sannazaro und Rapin.

* Die dem Nemesian zugeschriebenen vier Idyllen werden gegenwärtig aus gewichtigen Gründen dem Calpurnius beigelegt.

D. H.

§. 487. In Spanien erschien die idyllische Poesie häufig in der Form des Romans, wie bei Cervantes, Montemayor u. A. Doch lieferten eigentliche Idyllen: Garcil. de la Vega, Miranda, Pet. de Padilla, Gil Polo, Vic. Garcia de la Huerta. — Die Portugiesen haben idyllische Romane von Ribeyro, Rodr. Lobo u. A.

Bei den Italienern hat die Idylle größtentheils die dramatische Form angenommen; es sind eigentliche Schäferdramen; so Tasso's Amynt, und Guarini's Pastor fido etc. Eigentliche Idyllen haben geschrieben Sannazaro, Alamanni, Buonarelli, Manfredi, Vicini.

Die Engländer haben ihren Spenser, Gay, Brown, Philipps, Pope, Collins, Shenstone, Irwin ꝛc. Ihre Idyllen sind aber von ungleichem Werthe.

Der Charakter der Franzosen ist von der schlichten Natur schon zu weit abgewichen, und der Kunst und dem Conventionellen zu sehr hingegeben, als daß wir von ihnen glückliche Versuche in der Schäferpoesie erwarten könnten. Ronsard, de Racan, Leonard, Segrais, die Deshoulieres, Fontenelle, Gresset, Bergin sind ihre Idyllendichter.

Spuren der deutschen Schäferpoesie finden wir schon bei Opitz. Als Muster von Idyllen aber müssen jene von Voß und Geßner genannt werden. Voß beweiset sich als einen Geistesverwandten Theokrits, indem er in seinen Idyllen die Zustände, Empfindungen und Denkart des gegenwärtigen Landmannes anschaulich macht. Geßner idealisirt Hirtenstand und Hirtenempfindung, seine Hirten sind so rein, so unschuldig, so edel, und wenige Menschen empfinden so fein, wie diese; aber er versetzt die Scenen in ein goldenes Zeitalter, ohne jedoch seine Hirten von dem Lande und ihren Beschäftigungen hinwegzuführen; und seine Hirten sind noch Beschwerlichkeiten unterworfen, sie haben noch Arbeiten zu verrichten und Unbequemlichkeiten zu leiden ꝛc. Ferner verdienen rühmlich erwähnt zu werden: Kleist, Schmidt, der Maler Müller, Blum, Bronner, Göthe, Karoline Pichler. Auch gehören hieher die schweizerischen Idyllen von J. R. Wyß und M. Usteri, so wie mehrere Idyllen in Hebel's allemanischen Gedichten.

Von den Niederländern sind zu nennen: Moonen, J. B. Wellekens, Tollens, Loosjes.

§. 488. Literatur der Poetik:

Aristoteles, περι ποιητικης. Die noch vorhandenen Fragmente behandeln zunächst nur das Epos und die Tragödie.

Horatius, epistola ad Pisones. Umfaßt ebenfalls nicht den ganzen Umfang der poetischen Theorie. Eben so

Vida, Poeticorum lib. III. ex ed. Klotzii. Altenb. 1766.

Boileau, l'art poetique. Paris. 1673.

J. C. Scaliger, poetices lib. VII. Lugd. B. 1681.

G. J. Vossius, de artis poeticae natura et constitutione liber. Amst. 1647. Ejusd. Poeticarum institutionum libri III. Amst. 1647.

M. Marmontel, poetique françoise. Paris. 1763. 2 Voll.

J. J. Breitinger, kritische Dichtkunst. Zürich. 1740. 2 Bde.

J. C. Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen. Leipz. 1751.

J. J. Engel, Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten, aus deutschen Mustern entwickelt. Berlin. 1783. N. A. 1804.

A. H. Clodius, Entwurf einer systematischen Poetik. 2 Thle. Leipz. 1804.

Theod. Heinsius, Teut. 3 Thle. 3te Aufl. Berlin. 1824.

J. St. Zauper, Grundzüge zu einer deutschen Poetik, aus Göthe's Werken entwickelt. Wien. 1821.

J. P. Eckermann, Beiträge zur Poesie. Stuttg. 1824.

G. Reinbeck, Poetik ꝛc. 2te Aufl. Essen. 1826.

J. N. Uschold, Lehrbuch der Poetik. München. 1835.

J. J. Eschenburg's Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste. Fünfte völlig umgearbeitete Aufl. von Dr. Moritz Pinder. Berlin. 1836.

Außerdem ist die Theorie der Dichtkunst in den allgemeinen Werken über Aesthetik und Theorie der schönen Künste bald mehr bald weniger ausführlich behandelt worden. Besondere Abhandlungen über einzelne hieher gehörige Gegenstände findet man in den Literaturbriefen, der Bibliothek der schönen Wissenschaften, den ver-

schiedenen Literaturzeitungen, den Nachträgen und Zusätzen zu Sulzers allgemeiner Theorie, in den Schriften von Lessing, Klopstock, Wieland, Delbrück, W. v. Humboldt, Herder, Schiller, Göthe, A. W. u. Fr. Schlegel, Tieck, Menzel und A.

§. 489. Zu den vorzüglichsten Schriften über die Geschichte der Poesie gehören:

J. G. Eichhorn, allgemeine Geschichte der Cultur und Literatur des neuern Europa. 2 Bde. Gött. 1796—99. Dessen Literaturgeschichte. Bd. 1. Gött. 1799. 2te Aufl. 1813. Bd. 2. 1814. Dessen Geschichte der Literatur von ihrem Ursprunge bis auf die neuesten Zeiten. 6 Bde. Gött. 1805—11 (unbeendet).

L. Wachler, Handbuch der Geschichte der Literatur. 4 Bde. 3te Aufl. Leipz. 1833.

Sismondi, de la literature du midi de l'Europe. Par. 1813. 3te Aufl. 4 Bde. 1829; deutsch von L. Hain. 2 Bde. Leipz. 1815.

Hartmann, Versuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie von den ältesten Zeiten an. 2 Bde. Leipz. 1797—98 (unvollendet).

Rosenkranz, Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie. 3 Bde. Halle. 1832.

Bouterwek, Geschichte der neuern Poesie und Beredsamkeit. 12 Bde. Gött. 1801—19.

Sulzer, allgemeine Theorie der schönen Künste. 4 Thle. Neueste Ausg. Leipz. 1792—99. — Literarische Zusätze. 3 Bde. 1796—98. — Nachträge. 8 Bde. 1792—1808.

Dr. Lowth, de sacra poesi Hebraeorum. Oxon. 1753. — cum notis J. D. Michaelis. Gött. 1768. Neue Ausg. von Rosenmüller. Leipz. 1815.

J. G. Herder, vom Geiste der hebräischen Poesie. Dessau. 1782. 83. 2 Bde.

J. Richardson, dissertation on the languages, literature and manners of the earsten nations. Lond. 1778; übers. Leipzig 1779.

Guil. Jones, poeseos asiaticae commentariorum libri VI., recudi curavit J. G. Eichhorn. Lips. 1777.

Guil. Jones, poems, consisting chiefly of translations from the asiatic language. Lond. 1772.

Dr. Lowth, Vorlesungen über die heilige Dichtkunst der Hebräer, mit Herder's und Jones Grundsätzen verbunden, im Auszuge von C. B. Schmidt. Danzig. 1793.

F. Adelung, Versuch einer Literatur der Sanskritsprache. St. Petersb. 1830.

Ueber die Poesie der Araber s. Rosenmüller in den Charakteren der vornehmsten Dichter aller Nationen. Bd. 5 u. 6.

J. v. Hammer, Geschichte der schönen Redekünste bei den Persern. Wien. 1818.

v. Bohlen, altes Indien. Königsb. 1830. Bd. II.

Dr. B. F. Guttenstein, die poetische Literatur der alten Israeliten. Kritische Skizze. Mannh. 1835.

Fr. Delitzsch, zur Geschichte der jüdischen Poesie, vom Abschluß der heil. Schriften alten Bundes bis auf die neueste Zeit. Leipz. 1836.

Th. Warton, praelectiones de poesi Graecorum. Oxon. 1769.

L. G. Gyraldi, historiae poetarum tam graecorum quam latinorum dialogi X. Bas. 1545.

B. Kennet, lives and Characters of the ancient grecian poets. Lond. 1697.

Fr. v. Schlegel, Studien des classischen Alterthums im 3ten, 4ten u. 5ten Bd. seiner Werke. Wien. 1822 ff. 12 Bde.

G. Ch. Fr. Mohnike, Geschichte der Literatur der Griechen und Römer. Greifswalde. 1r Bd. 1813.

Fr. Schoell, histoire de la lit. grecque, ed. 2. Paris. 1823—25. 8 Voll. Deutsch, Berlin. 1828—30. 3 Bde.

Ulrici, Geschichte der hellenischen Poesie. Bd. 1. 2. Berlin. 1835.

Lemoine, considerations sur l'origine et les progres des belles lettres chez les Romains etc. Paris. 1749; übers. Breslau. 1755.

Petrus Crinitus, de poetis latinis libri V. Flor. 1505.

L. Crusius, lives and characteres of the roman poets. 2 Voll. Lond. 1733; übers. mit Anmerk. von C. H. Schmidt. 2 Bde. Halle. 1777—78.

J. C. F. Bähr, Geschichte der römischen Literatur. 2te Aufl. Carlsruhe. 1832.

G. Bernhardy, Grundriß der römischen Literatur. Halle. 1830.

P. Brumoy, pensées sur la decadence de la poesie latine, in den Mem. de Trevoux. 1722.

P. Leyseri, historia poetarum et poematum medii aevi. Hal. 1721.

Idem, de ficta aevi medii barbarie, imprimis circa poesin latinam. Helmst. 1719.

Jos. Conybeare, illustration of anglo-saxon poetry. Lond. 1826.

Ev. Evans, de Bardis, diss. bei s. specimens of poetry etc. Lond. 1764.

Von den Barden, a. d. Englischen. Leipz. 1770.

J. Nostradamus, les vies des plus celebres et anciens poetes provençaux. Lyon. 1575.

Millot, histoire literaire des Troubadours. Paris. 1774. 3 Voll.

M Legrand, observations sur les Troubadours. Paris. 1781.

F. J. M. Raynouard, des Troubadours. Paris. 1817.

A. W. Schlegel, observations sur la langue et la literature provençales. Paris. 1818.

F. Dietz, die Poesie der Troubadours. Zwickau. 1826.

Desselben Leben und Werke der Troubadours. Zwickau. 1829.

Gervais de la Rue, recherches sur les ouvrages des Bardes de la Bretagne armoricaine dans le moyen-age. Caen. 1815.

J. B. Roquefort de Flamericourt, de l'etat de la poesie franç. dans les 12 et 13 siecles. Paris. 1814.

Benoiston de Chateauneuf, essai sur la poesie et les poetes franç. aux 12, 13 et 14 siecles. Paris. 1815.

Cl. Fauchet, recueil de l'origine de la langue et poesie françoises. Paris. 1581.

Dan. Huet, lettre sur l'origine de la poesie françoise, in den Mem. de Trevoux. 1711.

Galland, discours sur quelques anciens Poetes, in den Mem. de l'Acad. des Inscript. T. IV.

Histoire de la poesie françoise (par Mervesin). Paris. 1706.

Massieu, histoire de la poesie franç. Paris. 1739.

Discours sur l'origine et les progres de la poesie franç. in T. I. der Annales poetiques. Paris. 1776.

De la poesie franç. avant et depuis Marot jusqu'a Corneille, dans le Lycée de Laharpe. T. VI.

C. A. Ste. Beuve, Tableau de la poesie franç. au 16 siecle. Par. 1828. 2 Voll.

Villemain, cours de lit. franç. Paris. 1828.

G. M. de' Crescimbeni, istoria della volgar poesia. Venez. 1731. 6 Voll.

Fr. X. Quadrio, della storia e della ragione d'ogni poesia. Bologna e Milano. 1739—46. 5 Voll.

Discours sur l'histoire et le genie des meilleurs poetes italiens, par Scip. Maffei, av. des rem.; in der Bibliotheque italique. T. I. II.

J. P. Meinhard, Verſuche über den Charakter und die Werke der beſten italieniſchen Dichter. Braunſchweig. 1774. 2 Bde. Fortgeſ. von Jagemann, ebend. 1774.

Die vorzüglichſten italieniſchen Dichter im 17ten Jahrh. (von Werthes). Bern. 1780.

Betinelli, discorso sopra la poesia italiana, in ſ. opere. Venet. 1780. 8 Voll. T. V.

J. K. v. Orelli, Beiträge zur Geſchichte der italieniſchen Poeſie. 2 Hfte. Zürich. 1810.

Saggio sulla storia della letteratura italiana nei primi venticinque anni del secolo 19, opera di A. L. (Levati). Milano. 1831.

Origines de la poesia Castellana, par Don L. J. Velazquez. Malaga. 1754; überſ. mit Anm. und Zuſ. von J. A. Diez. Gött. 1769.

Memorias para la historia de la poesia y poetas Espanoles, p. D. Sarmiento. Madr. 1775.

Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. B. III., spanisch mit Zusätzen von Jose Gomez de la Cortina und Nic. Hugueldе de Molinedo. Madr. 1828. 3 Voll.

Bertuch, Magazin der span. und portug. Literatur. Weimar. 1780. 2 Bde.

Floresta de rimas modernas castellanas; o Poesias selectas castellanas desde el tiempo de Ignazio de Luzan hosta nuestros dias, con una introduccion historica, y con noticias biograficas y criticas, reogidas y ordenadas por Fernando Jose Wolf. Paris. 1837. 2 Voll.

Essay on the ancient english minstrels, vor dem 1sten Bd. von Dr. Percy reliques of ancient english poetry. Lond. 1765; 1812. 3 Voll.

Th. Warton's history of english poetry, from the close of the eleventh to the commencement of the eighteenth century. Lond. 1774—81. 3 Voll.

Specimens of the early english poets: to which is prefixed an historical sketch of the rise and progress of the english poetry and language, by G. Ellies. Lond. 1801. 3 Voll. — Desselben Specimens of romances of the 14. century. Lond. 1805. 3 Voll.

Th. Cibber, lives of the poets of Great-Britain and Ireland. Lond. 1753. 5 Voll.

Dr. Sam. Johnson, biographical and critical prefaces to his collection of english poets. 60 Voll. Lond. 1779. 10 Voll., und besonders abgedruckt Lond. 1781. 4 Voll.; zur Hälfte übers. v. Blankenburg. 2 Bde. Altenb. 1780. 81.

Th. Campbell, specimens of the british poets, with biographical and critical notices. Lond. 1819. 7 Voll.

F. J. Jacobsen, Briefe über die neuesten englischen Dichter. Altona. 1820.

D. G. Morhof, Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie. Lübeck. 1700.

Denis, von der alten vaterländischen Dichtkunst, vor dem 4ten Bande von Ossian's und Sined's Liedern. Wien. 1784.

W. C. Grimm, über Entstehung der altdeutschen Poesie, in den Studien. Bd. 4. Heidelb. 1808.

J. Görres, die deutschen Volksbücher. Heidelb. 1807.

K. Rosenkranz, Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter. Halle. 1830.

Derselbe, zur Geschichte der deutschen Literatur. Königsb. 1836.

Ueber die Minnesinger: Bodmer, Vorrede zu den Proben der alten schwäbischen Poesie; mehrere Aufsätze desselben in der Sammlung geistvoller Schriften, den kritischen Briefen u. s. w.; dessen sechs Zeitpunkte in der Geschichte der deutschen Poesie, im Schweiz. Museum. III. 3. — Verzeichniß der Minnesänger und ihrer Werke, in Adelung's Magazin der deutschen Sprache. II. 3. — B. J. Docen, Miscellaneen zur Geschichte der deutschen Literatur. München. 1807—9. 2 Bde. Dessen Versuch einer vollständigen Literatur der ältern deutschen Poesie, im Museum für altdeutsche Literatur und Kunst. Berlin. 1809. I.

Ueber die Meistersänger: J. C. Wagenseil's Buch von der Meistersänger holdseliger Kunst ꝛc., bei seinem Comment. de civit. Norimbergensi. Altorf. 1697. — Docen, über den Unterschied und die gegenseitigen Verhältnisse der Minne- und Meistersänger, in dem angef. Museum. I. — J. Grimm, über den altdeutschen Meistergesang. Gött. 1811.

Ueber die Opitz'sche Periode s. Zürcher Samml. krit. und geistreicher Schriften, St. IX., und Manso's Abh. in den Nachträgen zu Sulzer. Bd. VI.

Franz Horn, Geschichte und Kritik der Poesie und Beredsamkeit der Deutschen von Luthers Zeit bis zur Gegenwart. 4 Bde. Berlin. 1822—29. — Desselben Umrisse zur Geschichte und Kritik der schönen Literatur Deutschlands von 1790 — 1818. Berlin. 1819. 2te Aufl. 1821.

Kurze Geschichte der deutschen Dichtkunst (v. Ebeling) im Hannov. Magaz. vom J. 1768.

(Meister's) Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und National-Literatur. Bern. 1777. 2 Thle.

C. H. Schmid, Skizzen einer Geschichte der deutschen Dichtkunst, in der Olla Potrida von d. J. 1780—84.

(Küttner's) Charaktere deutscher Dichter und Prosaisten. Berl. 1781. 2 Thle. 1837.

(Wetzel) Ueber Sprache, Wissenschaft und Geschmack der Deutschen. Leipz. 1781.

L. Meister, Charakteristik deutscher Dichter. Zürich. 1785. 87. 2 Bde.

C. J. Koch, Compendium der deutschen Literatur-Geschichte. 2te Ausg. Berlin. 1795. 98. 2 Bde.

Nasser, Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Poesie. Altona. 1798. 1800. 2 Bde.

C. F. R. Vetterlein, Handbuch der poetischen Literatur der Deutschen. Köthen. 1801.

J. G. Büsching und F. H. von der Hagen, literarischer Grundriß zur Geschichte der deutschen Poesie. Berlin. 1812.

L. Wachler, Vorlesungen über die deutsche National-Literatur. Frkft. a. M. 1818. N. A. 1835. 2 Bde.

A. Koberstein, Grundriß zur Geschichte der deutschen National-Literatur. Leipz. 1827. 1830.

W. Menzel, die deutsche Literatur. Stuttg. 1827. 2 Bde.

A. W. Bohtz, Geschichte der neuern deutschen Poesie. Gött. 1832.

G. G. Gervinus, Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Th. I. Leipz. 1835. Thl. II. 1836.

Aug. Kahlert, Schlesiens Antheil an deutscher Poesie. Bresl. 1835.

C. A. Peschek, Geschichte der Poesie in der Lausitz. Görlitz. 1836.

Rheinisches Odeon, herausg. von J. Hub, F. Freiligrath und A. Schnezler. 1r Jahrg. Coblenz. 1836.

C. H. Jörden's, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten. Leipz. 1806—11. 6 Bde.

Bibliothek der schönen Wissenschaften, oder Verzeichniß der vorzüglichsten, in älterer und neuerer Zeit, bis zur Mitte des Jahres 1836 in Deutschland erschienenen Romane, Gedichte, Schauspiele und anderer zur schönen Literatur gehöriger Werke, so wie der besten deutschen Uebersetzungen poetischer Werke aus lebenden Sprachen. Zuerst herausg. v. Th. Chr. Fr. Enslin. Gänzlich umgearbeitet und neu herausg. von W. Engelmann. 2te Aufl. Leipz. 1837.

Willems, Verhandeling over de Nederduytsche Taal en Letterkunde. Antwerp. 1819. 2 Bde.

J. F. Helmers, Geschichte der niederländischen Dichtkunst, in den Werken der Bataavsche Maatchappy v. Taal en Dichtkunde. Thl. 3 u. 4.

M. Siegenbeek, Geschiedenis d. Nederl. Letterkunde. Harlem. 1826. trad. par J. H. Lebrocquy, Gent. 1827.

Bowring, Sketch of the language and literature of Holland. Amst. 1829.

J de's Gravenwert, essai sur l'histoire de la litt. néerlandaise. Amst. 1830.

v. Eichstorff, deutsche Blumenlese aus niederländischen Dichtern. Namür. 1826.

R. Nyerup og C. L. Rahbeck, Bidrag til den Danske Digterkonts-Historie. Kopenh. 1800. 2 Bde.

N. Fürst, Briefe über die dänische Literatur. Wien. 1816. 2 Bde.

Ch. Molbech, Dansk poetisk Anthologie med biographisk-kritisk Effterretninger. Bd. I. Kopenh. 1830.

Olai Wormii de prisca Danorum poesi Diss. in s. Litteratura Runica. Hafn. 1651.

(v. Gerstenberg) Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur. Schlesw. 1766.

Gráter, nordische Blumen. Leipz. 1789. — Mehrere Aufsätze und Nachrichten in dessen Bragur. Leipz. 3 Bde. 1791—94; Braga und Hermode. 5 Bde. 1796 — 1812; Iduna und Hermode. 4 Bde. 1812—16.

J. Olafsen om Nordens gamle Digtekunst. Kopenh. 1786.

Historiola literaria poetarum suecorum, auct. A. Liden. Ups. 1769. cont. C. U. Broocman. Ups. 1801.

G. Stjernhelm, svea lit. historia. Stockh. 1819. 2 Bde.

Schwedisches Museum. Wismar. 1784. Bd. II.

Trotzii Bibliotheca poetarum Polonorum. Lips. 1755.

J. D. Janotzki, Polonia literata nostri temporis. Vratisl. 1750.

F. Bentkowski, historya literatury Polskiey. Warschau und Wilna. 2 Bde. 1814. 2te Ausg. Wilna. 1829.

Geschichte der russischen Poesie von Was. Trediakowsky, übers. in den Götting. Unterhaltungen vom J. 1769.

J. Bowring, Rossikaja Anthologia, specimens of the Russian poets. ed. 2. Lond. 1821. — Aehnliche Anthologien hat Bowring auch von der böhmischen, ungarischen, serbischen und polnischen Sprache veranstaltet.

C. F. v. d. Borg, poetische Erzeugnisse der Russen. Dorpat. 1820. 2 Bde.

P. v. Götze, Stimmen des russischen Volkes in Liedern. Stuttg. 1828.

In russischer Sprache: N. Gretsch, Handbuch der russ. Liter. Petersb. 1821 ff. 4 Bde.; und N. P. Romanzoff, Gesch. d. russ. Literatur. Petersb. 1822.

P. Wallaszky, conspectus rei liter. in Ungaria. ed. 2. Ofen. 1808.

Jul. Feniery und F. Toldy, Handbuch der ungarischen Poesie. Pesth und Wien. 1828. 2 Bde.

J. Dobrowsky, Gesch. der böhmischen Sprache und Literatur. Prag. 1792. 1818.

J. Jungmann, historia literatury Cesky. Prag. 1825.

Serbische Volkslieder. Leipz. 1822 ff. 3 Bde.; metrisch übers. von Talvi (Ther. A. L. v. Jacob, verehlichte Robinson). Halle. 1825. f. 2 Bde.

Schaffarik, Geschichte der slaw. Sprache und Literatur nach allen Mundarten. Ofen. 1826.

J. Rizos Neroulos, cours de lit. gr. moderne. ed. 2. Genf. 1828.

Kind, Beiträge zur bessern Kenntniß des neuen Griechenlands. Neust. a. O. 1831.

III.

Theatralische Kunst.

§. 490. In der theatralischen Kunst findet eine Vereinigung der redenden und bildenden Kunst Statt.

§. 491. Auf der ersten Stufe der theatralischen Kunst stehet die Schauspielkunst. Die Schauspielkunst hat zu ihrem Organe die Wortsprache, wie die Dichtkunst, und

die Geberdensprache, wie die plastische Kunst. Sie ist die Kunst der wirklichen Darstellung einer dramatischen Dichtung mittelst der Wort- und Geberdensprache.

§. 492. Der Schauspielkünstler stellet die dramatische Dichtung nicht in einem von sich verschiedenen und unabhängigen Werke dar, sondern was der dramatische Dichter für die innere Anschauung gebildet hat, bringt er an sich und durch sich selbst zur äußeren Anschauung; er ist daher Künstler und Kunstwerk zugleich, woraus sich die Forderungen an denselben ergeben.

§. 493. Inneres und Aeußeres müssen in einem jeden wahren Kunstwerke in Eins zusammenfallen, als ungetheilt und absolut eins erscheinen; oder das Innere muß, so zu sagen, aufhören, solches zu seyn, und äußerlich, Anschauung, werden. Die dramatische Dichtung, welche für die innere Anschauung gebildet ist, muß darum in ihrer ganzen Wesenheit in dem Künstler, der sie zur Darstellung übernimmt, als dem beseelten Kunstwerke, äußerlich, objectiv werden, nicht nur in dem lebendigen Tone seiner Rede, sondern auch vorzüglich in dem Spiele seiner Geberden, in seiner Bewegung ꝛc. Der Schauspielkünstler wird seine Aufgabe nur in dem Maaße lösen, in welchem er als sprechendes Bild seiner darzustellenden Dichtung erscheint.

§. 494. Jede Empfindung aber, jeder Affect und jede Leidenschaft hat ihren eigenen Ton und ihre eigene Bewegung; damit nun die lebendige Rede des Schauspieldichters Echo der darzustellenden Dichtung sey, muß der Ton seiner Stimme, ihre Höhe und Tiefe, und ihre Bewegung mit der Natur der Empfindung zusammenstimmen, die in der dramatischen Dichtung niedergelegt ist; das Ruhige, Gelassene, Sanfte, Zärtliche, und das Lebhafte, Heftige, Stürmische der Gemüthsbewegung muß in dem Tone der

Stimme und in der rhythmischen Bewegung derselben wiedertönen.

§. 495. Jede Empfindung, jeder Affect und jede Leidenschaft hat, wie ihren eigenen Ton und ihre eigene Bewegung, so auch ihre charakteristischen Züge des Gesichtes, ihre eigenthümliche Stellung und Bewegung des Körpers; damit nun in der Person des Schauspielkünstlers ein sprechendes Bild des dramatischen Charakters erscheine, muß sich mit dem Musikalischen der Stimme die entsprechende Mimik in dem Plastischen des Körpers vereinigen. Ja die Beobachtung der Mimik, Geberdensprache, ist eine Hauptforderung an den Schauspielkünstler; denn was man an dem Schauspielkünstler sieht, das wirkt unmittelbar auf die Seele; aber die Worte kommen erst durch das Denken und mithin geschwächt an das Herz. Der Mangel an Mimik läßt das Tragische rührungslos, und das Komische frostig; und die verkehrte Mimik widerleget das durch Geberden, was der Schauspielkünstler in Worten ausspricht.

§. 496. Der Schauspielkünstler ist aber nicht nur Kunstwerk, sondern zugleich auch Künstler; denn er selbst muß durch freie Thätigkeit seines Geistes den dramatischen Charakter der Person, deren Rolle er übernimmt, in seiner Person objectiv machen. Dieses wird ihm aber nur in so fern gelingen, in wie fern er nicht nur den wahren Charakter seiner Person zu treffen, denselben vollkommen zu durchdringen versteht, sondern auch vollständig in sich aufzunehmen, und, so zu sagen, in sein eigenes Fleisch und Blut zu verwandeln. Je mehr ein Schauspielkünstler dieses vermag, je mehr er in den Geist seiner Rolle einzudringen und von dem wahren Gefühle derselben in sich zu erwecken vermag, desto vollendeter wird sein Spiel seyn.

§. 497. Daher die Frage, ob der Schauspielkünstler empfinden dürfe, keinen rechten Sinn hat; denn sein Spiel

wird nur in dem Maaße vollkommen seyn, in welchem er das Gefühl seiner Rolle in sich zu erwecken vermag. Jedoch darf sich der Schauspielkünstler nicht von seinem Gefühle hinreißen lassen. Mit Recht macht Shakspeare edle Mäßigung selbst im Sturme der Leidenschaft dem Schauspielkünstler zum Gesetze. In einem plastischen Kunstwerke darf es nicht zur Wuth des Affectes und der Leidenschaft kommen, ein solcher Anblick ist gräßlich und absolut widrig; in wie fern aber der Schauspielkünstler den dramatischen Charakter seiner Person auch, und zwar vorzüglich, mimisch darzustellen hat, ist er als plastisches Kunstwerk zu betrachten.

§. 498. Der dramatische Charakter der Person, deren Rolle der Schauspieldichter übernimmt, ist von dem Dichter entworfen und gezeichnet. Um aber ein Kunstwerk richtig zu verstehen und den Geist desselben zu durchdringen, wird erfordert, es rückwärts bis in den Geist des Künstlers zu verfolgen; wer nicht Eins wird mit dem Künstler, wer es nicht vermag, das Kunstwerk geistig aus sich selbst zu gestalten, wird den Sinn desselben nie richtig und lebendig fassen und durchdringen; daher muß der Schauspielkünstler mit dem Dichter gleichsam in Eins zusammenschmelzen, um in den wahren Geist seines dramatischen Charakters, in den ächten Sinn seiner Rolle einzudringen. Nicht ohne Grund fordert Plato Begeisterung; nicht nur der Verfasser des Gedichtes, sondern auch der, welcher es vorträgt, muß, nach Plato, von einem göttlichen Feuer ergriffen seyn. Wie nämlich das Gedicht in Begeisterung von dem Dichter empfangen und geboren wurde, so kann es auch nur von einem Dritten, zufolge einer Begeisterung, in sich aufgenommen, geistiger Weise wiedergeboren und dargestellt werden.

§. 499. Hieraus erkennen wir, daß der Schauspielkünstler, gleich jedem andern Künstler, zu seinem Berufe

geboren seyn müsse, und, wenn ihn die Natur stiefmütterlich behandelte, er so wenig wie ein anderer Künstler durch Regeln gebildet werden könne, zumal da die körperliche Individualität, die Gestalt des Schauspielkünstlers, die Gefälligkeit seines Organes von großem Belange ist.

Die Regeln, welche die Meister der Schauspielkunst vorschreiben, beziehen sich auch blos auf den theatralischen Anstand: aber auch je ängstlicher ein Schauspieldichter diesen Regeln nachkommt, desto geringer wird der Werth seines Spieles seyn; denn was auf gelernte Weise hervorgebracht erscheint, hat keinen Anspruch auf Schönheit: darum auch dem Spiele der meisten französischen Künstler der Effect nicht entspricht, den sie erwarten, indem ihnen das Gepräge der Schule zu sehr anklebet.

§. 500. Literatur der Schauspielkunst.

L'arte rappresentativa di L. Riccoboni, in s. histoire du theatre italien. Paris. 1727. 2 Voll.

La declamation theatrale, en quatre chants, par Dorat. Paris. 1766. 67.

Hill, art of acting; im 4ten Thl. s. Works. Lond. 1753.

Le Comedien par Remond de Ste. Albine. Paris. 1747; übers. v. Bertuch. Altenb. 1772; im Auszuge in Lessing's theatralischer Bibliothek. I.

Observations sur l'art du Comedien, par d'Hannetaire. Paris. 1774.

G. E. Lessing, Dramaturgie. Berlin. 1768. 2 Bde.

J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik. Berlin. 1785 — 86. 2 Bde.

Iffland, Theorie der Schauspielkunst. Berlin. 1815. 2 Bde. — Dessen Almanach für das Theater. 1807, 1808 u. 1818.

J. Fr. Schink, dramaturgische Fragmente. 4 Bde. Gráz. 1781 bis 84. — Dessen dramaturgische Monate. 4 Bde. Schwerin. 1790.

C. A. Böttiger, Entwickelung des Ifflandischen Spieles. Leipz. 1796.

(v. Einsiedel), Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst. Leipz. 1797.

J. Koller, Aphorismen für Schauspieler und Freunde der dramatischen Kunst. Regensb. 1804.

Gust. v. Seckendorf (genannt Patrik Peale), Vorlesungen über Declamation und Mimik. Braunschw. 1816. 2 Bde.

Thürnagel, Theorie der Schauspielkunst. Heidelb. 1836.

Außerdem findet man viele hieher gehörige interessante Bemerkungen in Wilhelm Meisters Lehrjahren von Göthe, und in dessen Regeln für Schauspieler in 91 Paragraphen abgefaßt, Bd. IV. seiner nachgelassenen Werke; ferner in L. Tieck's dramaturgischen Blättern. Auch Müllner lieferte manches Berücksichtigungswerthe in verschiedenen Zeitschriften.

§. 501. Wenn in dem Schauspiele an die Stelle der lebendigen Rede der mimische Tanz unter Begleitung der Musik tritt, geht dasselbe in das Ballet über. In dem Ballete verbindet sich das Drama mit dem pantomimischen Tanze (Bildnerei) und mit der Musik. Es ist die wirkliche Darstellung einer dramatischen Handlung durch pantomimischen Tanz unter Begleitung der Musik.

§. 502. Wenn ich das Ballet in Hinsicht auf seine Form, in Hinsicht auf die Art der Darstellung, mit einer andern Kunstart vergleichen sollte, so würde ich es der Historienmalerei an die Seite stellen. Wie in dem Historiengemälde, so wird auch in dem Ballete eine Handlung durch Stellungen der Körper ausgedrückt, also gleichsam malerisch dargestellt; nur mit dem Unterschiede, daß im Gemälde die Handlung nur durch eine einzige Stellung der Figuren, im Ballete aber durch einen Wechsel, eine Folge von Stellungen, rhythmische Bewegung, vorgestellt wird.

§. 503. Die Forderungen an das Ballet sind eins mit jenen an das Historiengemälde. In einem Historiengemälde

muß die Stellung der Figuren eine solche seyn, daß der Sinn der Geschichte daraus erkennbar ist. So seyen auch in dem Ballettanze die Stellungen und Bewegungen bedeutungsvoll und geben den Sinn der Handlung zu erkennen.

Wie in dem Historiengemälde, so ist auch in dem Ballete die Beobachtung des Costüms eine unerläßliche Forderung; denn das Costüme dienet als vorzügliches Mittel dazu, um die Geschichte verständlich zu machen.

Regel für die Malerei überhaupt ist die sorgfältige Vermeidung sich selbst wiederholender Figuren und Stellungen; und diese ist es auch für das Ballet. Symmetrische Stellungen und Bewegungen der Personen sind dem Auge widrig, sie machen auf dasselbe den Eindruck wie nur einer Person, die durch ein vervielfältigendes Glas gesehen wird.

§. 504. Das Ballet nähert sich in Hinsicht auf seine Form der Historienmalerei, in Hinsicht auf seinen Stoff stimmet es mit dem Drama überein, oder ist vielmehr ein solches; denn die Handlung, welche in einem Ballete vorgestellt wird, muß eine dramatische seyn, eine bestimmte Handlung mit Verwickelung und Auflösung; jeder andere Tanz ist kein Kunstwerk im eigentlichen Sinne.

§. 505. Darum verlanget die Handlung, welche in einem Ballete vorgestellt werden soll, dieselbe Anordnung, welche die Fabel in dem Drama erfordert; und beide, Ballet und Drama, unterscheiden sich nur dadurch von einander, daß dieses durch lebendige Rede, jenes durch pantomimischen Tanz die Handlung ausdrückt.

Es giebt aber auch Handlungen, welche sich zur Darstellung durch pantomimische Tänze mehr eignen, als zum Ausdruck durch lebendige Rede, zu eigentlich dramatischen Vorstellungen, z. B. interessante, aber kurze Handlungen, besonders wenn es solche sind, in welchen ein lebendiges

Spiel mannigfaltiger Empfindungen, Affecte und Leidenschaften Statt findet.

§. 506. Wie es eine Hauptforderung für die Historienmalerei ist, den vorzüglichsten und interessantesten Augenblick der Geschichte aufzufassen und darzustellen, so auch für das Ballet. Es sollen die vorzüglichsten Augenblicke, die interessantesten Scenen der Geschichte aufgesucht und dargestellt werden; denn das Ganze der Handlung nach allen seinen Verwickelungen durch pantomimische Tänze vorzustellen, würde leicht in das Abgeschmackte verfallen. Diese interessanten Scenen machen das Wesentliche der Vorstellung aus und bestimmen zugleich die Absätze, die Perioden des Balletes.

§. 507. Man sucht auf unsern Theatern manchmal die Leere der Zwischenacte mit Tanz auszufüllen, und es ist nicht in Abrede zu stellen, daß das Ballet in Verbindung mit dem Drama von größerer Wirkung seyn kann, als es in der Trennung von demselben, als selbstständige Kunst, ist. Nicht nur kann auf den Schluß eines Drama's ein Ballet folgen, sondern auch die Pausen, welche zwischen den einzelnen Aufzügen entstehen, können durch pantomimische Tänze ausgefüllt werden. Soll aber dieses nicht zum Nachtheile der Haupthandlung gereichen, so muß das Ballet mit dieser in einer wahren Verbindung stehen, es muß sich an den Ausgang eines jeden Actes anknüpfen und den Haupteindruck desselben durch pantomimische Tänze unterhalten, oder durch orchestische Bewegungen ausmalen.

§. 508. Da das Ballet dem Wesen nach ein Drama ist, so zerfällt es auch, wie dieses, in zwei Hauptgattungen, nämlich in das tragische und komische. In Hinsicht auf die Verschiedenheit des für die Handlung gewählten Stoffes unterscheidet man folgende Arten von Balleten: histori-

sche, allegorische, mythologische, idyllische, lyrische u. s. w.

§. 509. Wenn auch der Ursprung des Ballets in den Pantomimen der alten Römer zu suchen seyn soll, so ist es doch von diesen wesentlich verschieden. Uebrigens hat das Ballet, bis es sich zu der Stufe einer selbstständigen theatralischen Kunst emporschwang, mancherlei Bildungsstufen durchgegangen. Die älteste Form, unter welcher es im Anfange des 16ten Jahrhunderts zuerst in Italien erschien, bestand in der Darstellung einer theatralischen Handlung durch Tanz, mit Rede und zuweilen mit Gesang verbunden. Noch im 16ten Jahrhundert von Italien nach Frankreich verpflanzt, erhielt die Form desselben schon im Anfange des 17ten Jahrhunderts bedeutende Verbesserungen, verlor aber durch seine Verflechtung in die Oper seine Selbstständigkeit, bis endlich Jean Georges Noverre es von der Oper völlig trennte und zu einer besondern Art der theatralischen Kunst erhob, als Darstellung einer Handlung durch Tanz, Mimik und Musik. In der neuesten Zeit artete aber das Pariser Ballet, Noverre's Vorbild wieder aus den Augen verlierend, so sehr aus, daß in demselben fast Alles auf Tanz und Theaterprunk zurückgeführt wurde, wie dieses schon Reichardt in seinen vertrauten Briefen über Paris (2te Aufl. Hamb. 1805. 3 Bde.) ausspricht, und mit ihm ganz übereinstimmend Schütz im J. 1817 wieder bezeugt. Eine völlig neue und glänzende Gestalt erhielt das Ballet seit dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts durch den dänischen Balletmeister Vinzenzo Galeotti. Während bei Noverre der eigentliche bloße Tanz noch immer die Hauptsache blieb, ordnete Galeotti, das dramatisch-plastische Princip für Mimik auffassend, denselben immer der wirklichen Handlung unter, und führte ihn über-

all nur da ein, wo er ihn aus der Haupthandlung selbst herzuleiten wußte.

§. 510. Die vorzüglichsten Balletdichter sind: Quinault, la Motte, Noverre, Duschè, Cartout, de la Bruere, Bonneval, de la Noue, Moncrif, Voltaire, Roy, Marmontel, Sedaine, Brunet, Monnier, Coudray, Desfontaines, Galeotti.

Die berühmtesten Balletmeister und Balletdichter zugleich sind (neben den zwei größten Meistern, Noverre und Galeotti) Angiolini, Beauchamp, Bianchi, Crux, Duport, die Brüder Garde, Hilverding, Lauchery, Marcel, Nicolini, Pitrot, Rösler, Vigano, Vogt, Horschelt, die drei Vestris (Vater, Sohn und Enkel).

In Hinsicht auf Balletmusik sind ausgezeichnete Componisten: Lully, Campra, Rameau, Blaise, Marquis v. Brassac, Bois, Mortier, Colasse, Mouret, Gervais, Francoeur, Bourgeois, Mondoville, Grenet, de la Garde, Rebel, Royne, Monteclair, Lanjon, de la Barre, Sodi, des Brosses, Foulquier, Montsigny, Floquet, d'Agolau, Trial, Gluck, Piccini, Cherubini, Wolaneck, v. Apell, Benda, Bierey, Burmann, Dunkel, Heine, Kozeluch, Reichardt, Rellstab, Righini, Rudolph, Sacchini, Starzer, Steibelt, Umlauf, Weigl, Wiesner, Winter, Wranitzky, der Däne Schall.

Das Hauptwerk über das Ballet ist: J. G. Noverre, lettres sur la danse et sur les ballets. Lyon 1760; deutsch, Hamburg und Leipz. 1769.

§. 511. Auf der höchsten Stufe der theatralischen Kunst steht die Oper. Wie alle besonderen Künste aus einer — der absoluten — Kunst ausgeflossen sind, so fließen sie alle wieder in einer Kunst zusammen, in der Oper, welche

der Schlußstein und der Gipfel aller schönen Künste ist. In ihr findet die Vereinigung von Poesie, Musik, Malerei und Plastik Statt.

§. 512. Man nennt die Oper ein lyrisch-dramatisches Gedicht; eine Benennung, welche allerdings den Charakter derselben bezeichnet. Die Oper ist Drama, indem der Dichter in der Oper, wie in dem Drama, zurücktritt, dafür aber redende Personen einführt, die er mit dem ganzen Reichthume seines Gedichtes ausstattet, welches sie in Arien, in Liedern u. s. w. aussprechen und mimisch darstellen. Die Oper ist lyrisches Gedicht: dieses erhellet schon daraus, indem die Oper ein Singspiel ist, von Musik begleitet; Gesang und Musik aber sind nur Ausdruck eines bewegten Gemüthes.

§. 513. Die Oper hat daher nicht sowohl eine Handlung vom Anfange bis zum Ende mit ihren mannigfaltigen Verwickelungen vorzustellen, sondern vielmehr die Empfindungen, welche die Handlung begleiten. Darum ist die Oper nicht ohne Handlung; nur wird der Fortgang, die Verwickelung und Auflösung der Handlung nicht unmittelbar und an sich selbst, sondern vermittelst der Empfindung dargestellt, in welche die dabei betheiligten Personen gerathen. In dem Wechsel der Empfindungen aber, welche die bei einer Handlung interessirten Personen äußern, stellet sich uns das Bild der Handlung, ihr Fortgang, ihre Verwickelung und Auflösung auf eine unzweideutige Weise dar.

§. 514. Die Verbindung der mancherlei Künste in der Oper zu einem harmonischen Ganzen ist eine schwierige Aufgabe, und noch wenig gelöset worden.

Fürs erste muß jede der mitwirkenden Künste ihrer Naturbestimmung getreu bleiben. Wider die Naturbestimmung der Musik ist es, wenn sie Getöse oder das Stürmen der

Elemente ausdrücken soll; ihrer Naturbestimmung nach kann sie nur Ausdruck von Gemüthsbewegungen seyn.

Alle Künste vereinigen sich in der Oper und bieten ihre Kräfte zur Verherrlichung derselben auf. Doch darf sich keine eitel hervordrängen, noch vernachläßigend zurückziehen, sondern jede muß dem Verhältnisse gemäß hervortreten, in welchem sie zu den andern und zu dem Ganzen stehet. Die Poesie aber spielet in der Oper die Hauptrolle, die übrigen Künste sind nur ihre Organe und nur dazu vorhanden, um die Kraft und Fülle der Poesie in Herrlichkeit zu offenbaren.

§. 515. Die Musik setze daher in der Oper ihre Aufgabe darin, den Ton der in dem Gedichte sich aussprechenden Empfindung oder Leidenschaft ꝛc. zu treffen und sie musikalisch zu schildern, und der Gesang suche seine vorzügliche Kraft nicht in Zierlichkeit, sondern in dem wahren Ausdrucke der Empfindung. Die Einrichtung der Schaubühne und ihre malerische Verzierung komme dem Dichter überall entgegen, und spreche seinem Gedichte zu, alle Scenen vermeidend, die dem herrschenden Tone der Empfindung widersprechen könnten.

Die Kleidung der Personen sey nicht auf Blendung des Auges angelegt, sondern sey auf die Empfindung berechnet, welche ausgedrückt und erreget werden soll.

§. 516. Man unterscheidet zwei Gattungen der Oper, die ernsthafte Oper (Opera seria) und die komische Oper (Opera buffa). Jene ist aus der Vereinigung des Trauerspieles und diese des Lustspieles mit der Musik entstanden. Die komische Oper gehört ursprünglich den Italienern an und ist durchaus national.

Uebrigens läßt sich hier noch weniger, als im modernen Drama überhaupt, eine strenge Trennung des Tragischen und Komischen durchführen; sondern es findet vielmehr

immer nur mehr oder weniger ein Vorherrschen des einen über das andere Statt. Man unterscheidet aber auch neben dem ernsten und leichten Styl noch einen mittlern, ohne daß sich aber die Grenzen genau bestimmen lassen.

§. 517. Eine niedere Potenz der Oper ist die Operette, ein Schauspiel mit Gesang. Sie besteht aus dem gewöhnlichen prosaischen Dialoge des Drama's und aus eingemischten Arien und Liedern.

§. 518. Die Oper ist ein Erzeugniß der neuern Zeit und dem italienischen Boden entsprossen, wo sie auch vorzüglich ihre poetische und musikalische Ausbildung erhalten hat. Den Ursprung derselben setzen Einige schon gegen das Ende des 15ten Jahrh., indem um 1486 Joh. Sulpitius, mit dem Beinamen Verulamo, vor dem Papst und einigen Cardinälen kleine Dramen mit musikalischer Begleitung aufgeführt haben soll. Im 16ten Jahrhundert unternahmen Vizenzo Galilei, Giulio Caccini und J. Peri in Florenz die Darstellung einiger Gedichte unter einfacher Begleitung eines Saiteninstrumentes, und große Dichter, wie Tasso in seinem „Amint" dichteten Schäferspiele mit Chören. Für die ersten eigentlichen Opern hält man die von Ottav. Rinuccini gedichteten „Dafne, Euridice und Arianna;" die erste von Peri, die zweite von Peri und Caccini, die dritte von Monteverde in Musik gesetzt. Die erste opera bussa soll 1624 zu Venedig aufgeführt worden seyn.

Die ausgezeichnetsten unter den vielen italienischen Operndichtern sind: Apostolo Zeno und Metastasio in der ernsten, Goldoni in der komischen Oper.

Unter ihren Operncomponisten ragen hervor: Sacchini, Piccini, Scarlatti, Jomelli, Cimarosa, Paesiello, Zingarelli, Martini, Salieri, Righini,

und unter den neuesten: Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante u. A.

§. 519. Nach Frankreich wurde die Oper um 1646 verpflanzt durch den Cardinal Mazarin. Anfangs gefielen sich die Franzosen vorzüglich in den sogenannten Götteropern und Heldenopern; später aber schlossen sie sich sowohl in der poetischen als musikalischen Behandlungsart mehr an die Italiener an.

Zu den vorzüglichsten ältern Operndichtern der Franzosen gehören: Quinault, la Fontaine, la Motte, Marmontel u. A. In der komischen Oper zeichneten sich besonders vortheilhaft aus: Favart, Vadé, Anseaume, Poinsinet, Sedaine, Marmontel, Marsollier, Bouilly, Duval, Dubreuil, Jouy (auch in der ernsten Oper), Ch. G. Etienne, Scribe u. m. A.

Unter ihren Operncomponisten zeichneten sich aus: Gretry, Monsigny, Rousseau, Dalayrac, Isouard, Boyeldieu, Catel, Mehul, Spontini und Cherubini (als nationalisirt), Auber, Herold, Halevy.

§. 520. Die besten englischen Dichter in der ernsthaften Oper sind Addison und Gay; im scherzhaften Singspiele: Gay, Fielding, Coffey, Lillo, Bickerstaff (Rich. Steele), Bates, Kenrik, Dibdin.

Als Operncomponist ist der einzige Arne mit Auszeichnung zu nennen.

§. 521. In Deutschland wurden schon in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts Fastnachtsspiele mit Gesang aufgeführt. Der erste eigentliche Operntext war die dem Italienischen nachgebildete „Daphne" von Mart. Opitz, in Musik gesetzt von Kapellmeister Schütz. Paul Thiemich dichtete, ebenfalls nach dem Italienischen, seine Oper „Alceste." Die erste deutsche Nationaloper soll „Adam und Eva" seyn, welche 1678 zu Hamburg aufgeführt wurde.

In der Folge hat man lange Zeit auf den deutschen Bühnen nur italienische Opern aufgeführt und dadurch den deutschen Dichtern die nöthige Aufmunterung entzogen. Endlich trat Wieland mit seiner Alceste und Rosamunde hervor, und an ihn schlossen sich rühmlich an F. G. Jacobi und Gotter. Außer diesen verdienen vorzüglich erwähnt zu werden: Weisse, Bretzner, Stephani, Herklots, Huber, Michaelis, Kotzebue, Bürde, Engel, Meißner, Kind, Gehe, Bar. v. Miltitz u. A. Ueber Alle ragt aber weit hervor Göthe.

Zu den vorzüglichsten Operncomponisten gehören: Gluck, Hasse, Mozart, Winter, Weigl, Reichardt, Kunzen, Vogler, Beethoven, Spohr, K. M. v. Weber, Beer (Meyerbeer), Kreuzer, Marschner, Reißiger u. A.

§. 522. In den Niederlanden wurde die erste große Oper, „Saffo," gedichtet von van Lennep, in Musik gesetzt von van Bree, 1834 aufgeführt.

Von den Dänen sind als Operndichter zu nennen: Ewald, Baggesen, Sander ꝛc. Zu ihren Componisten zählen sie Schultz, Kunzen, Kuhlau, Weise und Schall.

In Schweden wurde 1774 die erste schwedische Originaloper „Birger Jarl" von gebornen Schweden aufgeführt.

Die böhmische Oper gewann durch C. Sim. Machacek seit 1823 einen neuen Aufschwung.

§. 523. Zur Literatur der Oper.

Reflexions sur l'opera, dans les oeuv. de Remond de St. Mard. T. V.

(Krause) von der musikalischen Poesie. Berlin. 1752.

Fr. W. Marpurg, historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik. 5 Bde. Berlin. 1756—78, enthalten manches hieher Gehörige.

Algarotti, saggio sopra l'opera in musica, in s. opere. Tom. II. Livorno. 1764. 8 Voll.; übers. v. Raspe. Cassel. 1769.

Schubauer, Abhandlung über die Singspiele; in den Abhandlungen der bayer. Akademie über Gegenstände der sch. Wiss. München. 1781. Bd. I.

Gust. Nicolai, über musikalische Dichtkunst; in dessen Arabesken für Musikfreunde. Leipz. 1835.

Menestrier, des representations en musique anciennes et modernes. Par. 1681.

Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente, opera di Stefano Arteaga. Ed. 2. Venez. 1785. 3 Voll.; übers. mit Anmerk. von J. N. Forkel. Leipz. 1789. 2 Bde.

Histoire du theatre de l'opera en France. Paris. 1757.

Castil Blaze, de l'opera en France. Paris. 1820. 2 Voll.

Ebauche d'un Catalogue historique et chronologique des opera Anglois, et des autres pieces Angloises, qui ont du rapport avec les opera; in der Bibliotheque Britannique T. XV.

Versuch über das deutsche Singspiel, im deutschen Merkur. Jul. und Nov. 1775.

Forkel, allgemeine Literatur der Musik. Leipz. 1792.

§. 524. Mit der Oper verwandt ist das Intermezzo der Italiener, das Vaudeville der Franzosen, das diesem nachgebildete Liederspiel der Deutschen, und das Melodrama.

Wenn hier von dem Intermezzo die Rede ist, so versteht man darunter nicht überhaupt das, auch den Alten schon bekannte, Zwischenspiel, welches nur dazu dient, um zwei auf einander folgende Stücke mit einander zu verbinden; sondern man bezeichnet gegenwärtig mit diesem Namen ganz kleine und einfache komische Singspiele, welche gewöhnlich von zwei Personen in den Zwischenacten eines

größern Stückes aufgeführt werden, ohne aber mit diesem in irgend einem Zusammenhange zu stehen. Als eines der ältesten und schönsten nennt man „il combattimento d'Apolline col serpente" von Bardi.

§. 525. Vaudeville bezeichnet bei den Franzosen ein aus mehrern Strophen bestehendes Volkslied heitern oder satyrischen Inhaltes, mit einer leichten, gefälligen Melodie. Seit 1791 ward in Paris ein eigenes Theatre du Vaudeville errichtet, auf welchem kleine, leichte, mit Strophen aus solchen Liedern durchwebte Schauspiele aufgeführt werden, die man eben darum Comedies-Vaudevilles nennt. Sie endigen gewöhnlich mit einem Vaudeville, aus welchem jede der spielenden Personen eine auf ihren Charakter sich beziehende Strophe absingt.

§. 526. Eine Nachahmung des französischen Vaudeville ist das deutsche Liederspiel, welches sich von der Operette zunächst dadurch unterscheidet, daß die darin vorkommenden Gesangstücke blos Lieder sind, mit einer angemessenen einfachen Instrumentalbegleitung. Reichardt machte in seinem Liederspiele „Liebe und Treue" den ersten Versuch dieser Art. Himmel's „Fanchon oder das Leiermädchen" wurde mit außerordentlichem Beifalle aufgenommen. In der neuern Zeit wurden viele, das komische Vaudeville der Franzosen nachahmende, Liederspiele geliefert, bis in der neuesten Zeit Holtei sich wieder in einigen sentimentalen Stücken dieser Art versuchte.

§. 527. Das Melodrama ist ein halbmusikalisches Drama, in welchem die Musik den declamatorischen Vortrag begleitet oder in die Unterbrechungen desselben eintritt. Je nachdem nur eine oder zwei und mehrere Personen vorkommen, nennt man es Monodrama oder Duodrama. Rousseau wird als der Erfinder desselben angesehen. Sein „Pygmalion" gab das Muster zu den bessern deutschen

Stücken dieser Art, welche folgende sind: Ariadne auf Naxos, von Brandes, Leipz. 1777, comp. v. Benda und von Reichardt. Medea, von Gotter, Gotha. 1775, comp. v. Benda. Cephalus und Prokris von Ramler. Berl. 1778. Minona von Gerstenberg. Hamburg. 1785.

* Vgl. J. A. Eberhard, neue vermischte Schriften. Halle. 1788. S. 1 ff. — Maaß, in den Nachtr. zu Sulzers Theorie. Thl. III. S. 318 ff. — Neue Bibliothek der sch. W. Bd. 37. S. 177, und Bd. 38. S. 71.

§. 528. Von der Oper verschieden, aber auf der andern Seite wieder mit ihr verwandt, ist die Cantate.

Die Oper ist ein für theatralische Darstellung, die Cantate ein für Gesang und Musik bestimmtes Gedicht. Aber auch der Cantate muß eine Handlung oder Begebenheit zu Grunde liegen, welche während des Vortrages derselben fortrückt, und auch sie ist nicht unmittelbare Darstellung der Handlung, sondern vielmehr Ausdruck von Betrachtungen und Empfindungen über dieselbe.

Ist die Cantate geistlichen Inhalts, so führt sie den Namen Oratorium.

§. 529. Die Cantate in ihrer jetzigen Form ist eine Erfindung der neuern Zeit und verdankt ihre Entstehung den Italienern, welche auch in dieser Dichtungsart die vorzüglichsten Muster lieferten, besonders Apostolo Zeno, Rolli, Zappi und Metastasio. Ihnen stehen an poetischem Werthe nach die Cantaten der Franzosen, unter denen die von J. B. Rousseau und Bachelier die bekanntesten sind. Die Cantaten der Engländer haben gewöhnlich eine ganz lyrische Form und sind zum Theil eigentliche Oden, wie die von Congreve, Dryden und Pope.

Unter den deutschen Cantaten- und Oratorien-Dichtern

sind die vorzüglichsten: Ramler, der Tod Jesu u. A.; Wieland, Wahl des Herkules, Seraphina ꝛc.; v. Gerstenberg, Ariadne auf Naxos; Schiebeler, die Israeliten in der Wüste u. s. f.; Niemeyer, Lazarus oder die Feier der Auferstehung, Thirza, Abraham auf Moria; Meißner, dessen „Lob der Musik" Rochlitz die beste deutsche Cantate nennt; Bürger, Gesang auf die Jubelfeier der Universität Göttingen; Tiedge, der Ostermorgen; Bürde, Jacobi, Patzke u. A.

Als Componisten solcher Dichtungen haben sich hervorgethan: Händel, das Alexanderfest, Messias, Samson, Judas Makkabäus, Josua, Jephtha; Graun, Tod Jesu; Rolle, Tod Abels, Abraham auf Moria; Schuster, Lob der Musik; Haydn, die Schöpfung, die Jahreszeiten; K. M. v. Weber, Kampf und Sieg; Winter, Timotheus; Reichardt, Ariadne auf Naxos; Neukomm, der Ostermorgen, u. A.

§. 550. In Hinsicht auf die Literatur der Theorie der Cantate und des Oratorium sind vorzüglich zu vergleichen die hieher sich beziehenden Artikel in Rousseau's und Sulzer's Wörterbüchern, so wie der Encyklopädie von Ersch und Gruber; ferner Krause, von der musikalischen Poesie. Berlin. 1752. — Essai sur l'union de la poesie et de la musique. Paris. 1765. — Poetique de la musique, par le comte de la Cepede. Par. 1785. 2 Voll. — De la musique, consideré en elle meme, et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poesie et le theatre, par Chabanon. Paris. 1785. — Engel, über musikalische Malerei. Berlin. 1780. — Marpurg, kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin. 1762. 2 Bde. — Herder, Adrastea, St. 6. S. 324. — Rochlitz, allgem. (Leipz.) musikal. Zeitung. Nov. 1803. S. 124. —

Gust. Nicolai, über musikalische Dichtkunst, in dessen Arabesken für Musikfreunde. Leipz. 1835. — Briefwechsel zwischen Göthe und Zelter. Thl. III. S. 416.

Ueber die Geschichte der Cantate: Crescimbeni, istoria della volgar poesia. Vol. I. p. 296. 312. — Dr. Burney, gen. hist. of Music, Vol. IV. p. 133.

Verbesserungen.

S. 85. Z. 4 v. u. statt d'arts antiques, lies d'art antique.
S. 140. Z. 13 u. 14 v. o. statt Altorfer, l. Altdorfer.
S. 188. Z. 9 v. u. statt Dictionnair, l. Dictionnaire.
S. 215. Z. 14 v. o. statt tretaise, l. treatise.

H 29 82

Deacidified using the Bookkeeper process.
Neutralizing agent: Magnesium Oxide
Treatment Date: Dec. 2004

PreservationTechnologies
A WORLD LEADER IN PAPER PRESERVATION
111 Thomson Park Drive
Cranberry Township, PA 16066
(724) 779-2111

APR 82
N. MANCHESTER,
INDIANA 46962

LIBRARY OF CONGRESS
0 013 542 479 1